What About Tomorrow?

A report on Canadian
French-language drama

Prepared by Guy Fournier
for the CRTC and Telefilm Canada

May 2003

This report is available electronically at www.crtc.gc.ca

Guy Fournier has written the original version of this report which has been translated by a third party.

Ce document est également disponible en français.

105-07436/

Table of Contents

I.	**Preface**	1
II.	**Methodology**	4
III.	**A Brief History of French-language Television Drama**	6
IV.	**The Origins and Development of the Star System on French-language Television**	9
V.	**Other Reasons for the Success of French-language Drama**	13
VI.	**Forms of Assistance and Ways They Should Be Changed**	16
VII.	**Co-production**	25
VIII.	**Sales to Other Countries**	32
IX.	**Future Outlook**	33
X.	**Advertising**	35
XI.	**The Depersonalization of French-language Drama**	36
VII.	**Reality TV**	38
VIII.	**Conclusion**	40

I. Preface

Last November, when CRTC Chairman Charles Dalfen asked me to conduct a study on French-language television drama in Canada, I had no idea where this study might lead me. I know the television industry "by heart," but many of the results of this study still surprised me.

Even though I suspected that the past and current successes of our French-language dramas were no guarantee of a trouble-free future, I also found that their producers and broadcasters have their own concerns about what tomorrow may bring.

Especially in the private television industry, there is concern about the ever-growing cost of dramas, which affects the cost of licence fees as well. Producers and broadcasters also worry about the stability of government assistance. On this score, they can scarcely feel reassured by the federal government's recent decisions to cut its contribution to the Canadian Television Fund (CTF) by $25 million and to increase tax credits for foreign productions shot in Canada. Producers and broadcasters also believe that virtually all of the mechanisms through which government aid is provided are too cumbersome and too bureaucratic.

The people I interviewed unanimously criticized the way the CTF operates, though they regard the Fund itself, and the money that it provides for drama productions, as essential.

My study dealt only with French-language drama and the "technical" environment surrounding it (assistance, regulations, tax credits, etc.). But my interviewees often made comparisons with English-language Canadian drama.

For example, French-language broadcasters and English-language broadcasters have diametrically opposed views about drama. The French-language broadcasters take it as a given that original dramas are largely responsible for maintaining audience loyalty and drive the entire programming schedule. One broadcaster even told me that in Quebec, "in any given time slot, the only way to beat a competitor's ratings for a drama is with another drama!" This just goes to show the drawing power that continues to be ascribed to original French-language drama.

In contrast, my respondents were convinced that English-language broadcasters air original dramas only because they have to. In other words, while French-language broadcasters cannot do without Canadian dramas, English-language broadcasters would do without them gladly!

These very different viewpoints can have significant impacts.

On the English side, for example, people think that more expensive dramas would have more success with audiences. Yet it already costs $3.71 to reach one Anglophone viewer with an original drama, compared with only 79 cents per Francophone viewer! Government assistance might be adjusted to direct more funding to a smaller number of productions, but that would be contrary to the actual needs of the Francophone market, where the number of productions is more important than their cost.

It certainly seems significant that the two most successful shows on French-language television over the past decade–*La p'tite vie* and *Un gars, une fille*–are relatively low-budget dramas that could have been produced without government assistance! But these successes would never have been possible if Quebec had not already been producing large numbers of dramas. As they say, practice makes perfect!

The French-language television market is very different from the English-language market, and it seems more and more illogical for their assistance and regulatory mechanisms to necessarily be parallel. The two markets are so dissimilar that these mechanisms should be adjusted accordingly, so that sometimes they would be asymmetrical. Telefilm Canada already operates asymmetrically in its performance bonuses for French-language and English-language feature films, so such asymmetry should not offend anyone, even if it is not customary in federal government culture.

I would now like to conclude this preface with a word about the two agencies that are paying for this study.

As far as the CRTC is concerned, readers will probably not be surprised that the television broadcasters I surveyed regard the Commission as a necessary evil in general, but a genuine nuisance when it comes to television "content." The issue of priority programming seems to be a particular sore point.

On the other hand, with the exception of the broadcasters, the entire French-language television community believes that the CRTC plays a fundamental role and that, without it, our television would be largely "foreign" and not as excellent as it is recognized to be. The CRTC, it is felt, must continue to make maximum use of the *Broadcasting Act* and to exert all of its regulatory and moral authority over radio and television.

Almost all of the people I interviewed felt that the majority of government assistance should be automatic, and that selective assistance is absolutely necessary to allow the production of innovative dramas that go off the beaten path. Both broadcasters and producers, with few reservations, appreciate the role that Telefilm plays and are fairly satisfied with the way that it plays this role.

- **Broadcasters and producers are concerned about the growing cost of producing dramas and worry about the stability of government assistance.**

- **Canada's French-language and English-language television markets are so different, especially as regards drama, that their differences must be taken into account in regulating them and providing them with government assistance.**

- **People want the CRTC to continue to exert all of its regulatory and moral authority over radio and television.**

- **Selective assistance is essential, and people are fairly satisfied with the way that Telefilm Canada is managing it.**

II. Methodology

After reviewing all of the documentation that I was given when I visited the CRTC on December 9, 2002, I conducted a series of interviews with people who are involved in French-language television drama in a variety of ways. These interviews touched on all the issues included in my terms of reference. Since I promised all of my interviewees the strictest confidentiality, I will describe their roles in the industry as follows, without identifying them:

- 6 Canadian producers, one of them an Anglophone involved in English-language productions outside of Quebec;

- 8 representatives of broadcasters (either members of senior management or managers in charge of drama programming for their networks); these eight people included at least one representative of each of the three major "conventional" French-language networks;

- a deputy minister of Finance of the Government of Quebec who was involved in the creation of the Quebec tax credit;

- the top official of two professional organizations concerned with this study on French-language television drama;

- a former president of the Canadian Broadcasting Corporation/Société Radio-Canada;

- a former Chairman of the CRTC; and

- a specialist on research in the audio-visual field.

This report is based in part on these interviews and in part on my 46 years of television experience:

- as a screenwriter, since 1957, for French and English television in Canada and for the three television networks in France, along with a stint as a story editor and story consultant for American television;

- as a producer (Les Films Claude Fournier Ltée, Onyx Films Inc., SMA Inc., Les Productions du Verseau Inc.);

- as a broadcaster (shareholder and vice-president of TQS for three years);

- as a consultant (vice-chair of the Government of Canada's Advisory Council on Telecommunications and Canadian Sovereignty in 1978; chair of the Government of Quebec's Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel in 1981 and 1982);

- as director of an organization providing support to Quebec's film and television industry (first president of the Institut du Cinéma et de la Télévision, now SODEC); and

- as a participant in international television seminars (Ottawa, Montréal, Toronto, Toulouse, Aix, Paris, Brussels, etc.) and chair of juries for television festivals (Banff, Monaco, etc.).

III. A Brief History of French-languageTelevision Drama

Since the early days of French-language television, dramas have been an important part of the regular programming.

In its very first season, 1952-1953, Canadian television was bilingual, and the broadcast day began at 8 PM. Little need be said about this first season.

But starting in its second season, Radio-Canada began presenting four original half-hour French-language dramas every week: *Rue de Galais*, *Gros plan*, *Les Plouffe*, and *Corridor sans issue*, as well as a situation comedy, *La feuille au vent.*

In 1959, a dubbed U.S. series was broadcast in prime time and became one of the most popular shows on French-language television: *Papa a raison.*

In the following years, the number of original dramas grew, though very gradually.

On February 19, 1961, CFTM (Télé-Métropole) came on the air. One month later, it began broadcasting a 15-minute drama series, *Ma femme et moi*, at 7 PM every evening, Monday through Friday. This experiment was not a brilliant success, and it was abandoned the following season. It was not until tl e 1965-1966 season that CFTM took the risk of airing a new drama series, *Cré Basile*, a situation comedy very freely adapted from the American success, *The Honeymooners.*

CFTM added another drama in each of the following seasons until 1969-1970, when it discontinued all of them except *Cré Basile.*

In the next season, 1970-1971, *Cré Basile* was replaced by *Symphorien*, and for the first time in the history of French-language Canadian television, two original drama series were scheduled against each other. *Les Berger*, on CFTM, was designed to dislodge *Mont-Joye*, on Radio-Canada, and succeeded in doing so. The next season, Radio-Canada moved *Mont-Joye* to 8:30 PM so that it would no longer have to compete against *Les Berger* head-on.

In 1972-1973, Radio-Canada took command of the Monday night air waves with three original series running from 8 PM to 9:30 PM. On Tuesday nights, Radio-Canada's dominance was also assured by another hour and a half of original drama series: *Les belles histoires des pays d'en haut* and *Rue des Pignons.*

Drama had clearly taken off and become the driving force behind Radio-Canada television, ensuring unshakeable loyalty from its viewing audience.

Until the end of the 1980s, the number of original dramas aired by the two

major conventional French-language networks remained essentially unchanged, but it began to grow rapidly once the government began to offer assistance for certain television programs, including dramas.

In 1985, when the Pouliot family and I filed an application for a licence for a second private French-language television network, we promised to broadcast a daily drama. *La maison Deschênes* first aired at 6:30 PM on August 31, 1987, and it finished its run on December 20, 1989, after 289 episodes.

This incursion by a private network into the field of daily drama led Radio-Canada to launch one of its own, *Marilyn*, on September 16, 1991. This time, it was scheduled for the very start of prime time, 7 PM. The series ran for 300 episodes and left the air on March 31, 1993.

On September 16, 1996, Radio-Canada launched another daily drama in prime time, *Virginie*, which is still garnering huge audiences–sometimes over a million viewers–even though it will have broadcast its 839th episode by the time the current season ends on April 17, 2003. There is every likelihood that *Virginie* will remain on Radio-Canada's broadcast schedule for at least a few more years.

What role have foreign dramas–and American ones in particular–played on French-language television in Canada over all these years?

Until the early 1990s, French-language Canadian television always broadcast dubbed American series in prime time. Some of the most successful, besides *Papa a raison*, included *L'homme invisible*, *Le Saint*, *Les incorruptibles*, *Ma sorcière bien-aimée*, *Mission impossible*, *Perdus dans l'espace*, *Bonanza*, *Hawaï 5-0*, *L'homme de fer*, *Miami*, *La loi de Los Angeles*, and *Mannix*. Within this category, *Dynastie* and *Dallas* were in a class of their own.

But though some dubbed American series did sometimes make it into the top 20 in viewership, they were always the exceptions. When matched up against original French-language drama, they never had a chance.

Nowadays, when Radio-Canada airs foreign dramas in prime time, they attract a negligible audience. At the same time, on TVA, foreign drama draws less than a 30 per cent audience share.

TQS, for the moment, is marching to its own drummer. Foreign dramas account for about 80 per cent of its viewership for fiction programming. But this is just a temporary situation, or at least, that is what the network's management claims. As TQS becomes more profitable, it will start presenting more original dramas, and there is every reason to believe that they will enjoy just as much success as they have on the other French-language networks. But TQS's overall orientation suggests that it will still be broadcasting fewer hours of drama than the two other conventional networks.

The situation for prime-time drama on French-language television in Canada is comparable to that on English-language television in the United States: almost all of the drama broadcast in prime time is original-language programming.

After the United States, France is the country that is most similar to French-speaking Canada. In prime time, 75 per cent of the drama programs aired in France are original French-language productions.

Since the early 1990s, TVA has managed to overcome Radio-Canada's lead in the marketplace mainly by investing in original drama. TVA could never have accomplished this without the various forms of government assistance because the costs of producing drama programs of such high quality would have been prohibitive.

Over the past decade, TVA has put countless original drama programs up against Radio-Canada's programs. Bit by bit, TVA has narrowed the gap with Radio-Canada, then caught up with it, and then raced past it. TVA is even in the process of conquering Monday nights, a long-time stronghold for Radio-Canada.

I will return to this subject later in this report.

- **U.S. and other foreign dramas have never succeeded in dislodging home-grown French-language dramas on French-language Canadian television, and those American dramas that have made it into the top 20 in the ratings have always been the exception rather than the rule.**

- **Original French-language drama programs drive the entire programming schedule for the major French-language networks and are the means by which they have been able to maintain audience loyalty.**

- **It is largely thanks to government assistance–public money–that private television has been able to produce drama programs of the same quality as public television's and eventually surpass them in the ratings.**

IV. The Origins and Development of the Star System on French-language Television

Original French-language drama has always had great success on French-language television in Canada, but never so much as in recent years.

The first successes had to be attributed largely to the television medium itself. Ever since television was introduced in Quebec, it has brought us together in a way that has been unprecedented anywhere else in the world. After religion, which enabled us to survive the English conquest, and after language, which protected us from the invasion of American culture, television has done nothing less than enable the emergence of an "instant" culture in Quebec.

For anyone whose national culture and heritage go back some centuries–that is, anyone who is French, British, or German, for example–it may seem hard to believe that in Quebec, television triggered a veritable social revolution and the development of a national culture in a way that even the most starry-eyed optimists could never have imagined. Television has become the preferred and usually the only means of expression for Quebec artists and craftspersons.

Before television, there was no culture in Quebec, there was only folklore. Television was not an effect of the Quiet Revolution, it preceded it and served as a fuse to touch it off. Though television magazines and public affairs programs also played an important role in this regard, no one can deny that television drama led the way and was the major force behind the changes in Quebecers' behaviour and perceptions.

Quebec's star system is by no means irrelevant to the success of its French-language television dramas and in fact explains a good part of it.

From the earliest days of French-language television in Quebec, seasoned authors have played an active role as screenwriters. Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Robert Choquette, Claude-Henri Grignon, Réginald Boisvert, and Louis Morisset were all well-known names when television first appeared. Thanks to the vision of men like Gérard Robert, one of the pioneers of drama programming on Radio-Canada, all of these authors were immediately recruited to write for television.

At that time, in every other country, successful authors had turned up their noses at television as a medium unworthy of their talents. But Quebec authors had an economic incentive to get involved in television. The potential readership for books in Quebec at that time was very limited because Quebec's population was relatively small and uneducated and had no literary traditions. Hence, Quebec authors could scarcely survive on the earnings from their books and instead turned to television as a way to make a living.

Some ten years later, other authors who had already begun to earn reputations for their stage plays, films, and novels (all media whose popularity was growing because of television) began to write for the small screen as well. They included such names as Marcel Dubé, Victor-Lévy Beaulieu, Claude Fournier, and Denys Arcand. Janette Bertrand, already a top-name actor and journalist, achieved further resounding success as a writer for television. So did Lise Payette, who came from radio and politics; Pierre Gauvreau, who had been a producer at Radio-Canada; Denise Filiatrault, who was already a star actress; and the list goes on.

In the 1980s, a new wave of talent began to surface, including Michelle Allen, Christian Fournier, Suzanne Aubry, Louise Pelletier, Johanne Arsenau, Réjean Tremblay, Fabienne Larouche, Michel D'astous, and Anne Boyer. Then came other new names, such as Sylvie Lussier, Stéphane Bourguignon, Guy-A. Lepage, and Isabelle Langlois.

In the age of radio, there was only one weekly that covered the medium, the newspaper *Radiomonde*. In contrast, television quickly gave rise to a wide range of newspapers and magazines, *Écho-vedettes* being one of the first. Since then, dozens more have hit the newsstands, and some of them (*Sept Jours* in particular) are of critical importance to the stars themselves.

After studiously ignoring television for several years, all of Quebec's major French-language dailies literally allied themselves with it to increase their own readership. First they introduced columns that talked mainly about Quebec's own television shows. Then, gradually, they created the television page, and finally entire entertainment sections where television always got most of the ink.

French-language television has supported its stars from the very beginning. As early as the 1960s, talk shows appeared, and who were the guests? Actors and screenwriters from our own television dramas. Lise Payette, Michel Jasmin, and Jean-Pierre Coallier hosted long-running talk shows that created new stars and raised the profiles of people who were already star actors, screenwriters, and composers for Quebec television dramas.

Radio got into the act as well, by hiring television stars to host programs where the guests themselves were television stars as well.

Quebec television networks created their own on-air magazine shows to promote their stars. *Bon dimanche* was part of the TVA schedule for years, and now every network has magazine shows that play the same role in French Canada that *Entertainment Tonight* and similar shows play in the United States.

The star system that exists today and that ensures the success of our French-language dramas and many other programs (variety shows in particular) is the result of 50 years of effort. In short, French-language television is reaping the harvest that every part of the industry has been sowing since its very earliest days.

The best example of the spectacular effectiveness of Quebec's star system is the phenomenal success of TVA's *Star Académie* this winter. True, the "convergence" of all of Quebecor's undertakings has contributed almost naturally to this success. But just as true, TQS might have achieved nearly as big a success, even though it has far fewer communication resources than Quebecor. I will return later to this phenomenon as well, one of the many social phenomena that originated in French-language television in Quebec.

Another interesting example is offered by the Pepsi-Cola Company. In 1985, even though Michael Jackson was the international spokesperson for Pepsi-Cola, the company decided to treat Quebec as a "distinct market" and hired Quebec author and humorist Claude Meunier to replace Jackson in Quebec. Sales of Pepsi, which had been number two, fairly far behind Coca Cola, shot up immediately. Eight years later, Pepsi was in first place, and it is still there. Since March 10, four young Quebec artists have replaced Meunier as Pepsi spokespersons, but he is still associated with the brand.

In English Canada, people tend to feel that a star system would only open the gates of Hollywood wider and faster. This is far from true.

For all practical purposes, Paris is no farther from Montréal than Los Angeles is from Toronto–scarcely three hours farther by airplane–and the market in France is infinitely larger than our market in Quebec. In fact, the French market is nine times larger than Quebec's, just about the same ratio as the U.S. market to the English Canadian market. Thus, Quebecers might have entertained the same fears as English Canadians, but we did not, and it turned out that we were right not to.

Many of our artists have distinguished themselves both in France and in other countries. Some of these artists have even had more success abroad than at home, and continue to do so. Their names include Suzanne Avon, Luc Plamondon, Gilles Vigneault, Lara Fabian, Marie-Jo Thériault, Marcel Béliveau, Sol the clown, Nathalie Choquette, Mark Drouin, Anthony Kavanagh, Robert Marien, and Anick Bissonnette.

Other Quebec artists have never felt the need to be known in Paris, and these are no small names either, since they include Claude Meunier and Yvon Deschamps. Many others have pursued and continue to pursue careers in Paris and Montréal simultaneously–Yves Jacques, Monique Mercure, Denys Arcand, Diane Dufresne, Denise Filiatrault, and Luck Merville, to name a few. Céline Dion and André-Philippe Gagnon have brilliant careers in the United States, and André Gagnon is a star in Japan. Actors such as Geneviève Bujold, Jean LeClerc, and Daniel Pilon have spent a good part of their professional lives in the U.S. And the list goes on.

All of these artists have returned to Quebec from time to time to take part in productions here, just as Christopher Plummer, Donald Sutherland, and several other English Canadian actors who are stars in the United States

continue to appear in roles in Canada as well.

To build a star system, you need to believe in it and to have faith in your artists. You need to be convinced that by building them up, you will achieve just as much, if not more, success as if you had banked on foreign stars.

The recent creation of large conglomerates that include radio, newspaper, television, and Internet outlets could facilitate the development of a star system in English Canada. In Quebec, Quebecor Media will obviously broaden the base for our star system still further, and other undertakings, such as Gesca and Radio-Canada, will follow suit.

The motivation for building a star system does not have to be cultural. It can be solely economic, because as every country that has developed one knows, a star system is something that pays off!

- **From its very inception, the way that television has brought people together in French Canada has been a genuine social phenomenon.**

- **The primary source of the success of television drama in French Canada has been a star system that has been built up step by step over half a century.**

- **For the past 20 years, viewership for U.S. and English-Canadian television programming in French Canada has fallen by more than half.**

- **The phenomenal success of *Star Académie* must be largely attributed to Quebec's star system.**

- **To build a star system, you need to believe in it and to have faith in your artists. The recent creation of large media conglomerates could facilitate the development of a star system in English Canada.**

V. Other Reasons for the Success of French-language Drama

In 1993, Jean-Yves Croteau, of the Cinémathèque québécoise, quite aptly wrote that Quebec television dramas "have been a great psychodrama, a national cultural stage." He added that no one could "write seriously about the history of Quebec without considering the way that these dramas have served as a crucible for our attitudes and ideologies."

"By following their development closely," he goes on, "we can see how public and private attitudes and values have evolved... We can see the advent of the Quiet Revolution, the assertion of women's rights, the onset of the sexual revolution... and the growing cultural diversity of Quebec."

In other words, from its earliest days, Quebec television drama has reflected Quebec and its society. Our TV dramas "looked like us" and we recognized ourselves in them. In addition, they modelled a more generous set of values for the public and thus unpretentiously engaged in a form of mass education.

Our fiction programming has so obviously been the mirror of Quebec that, until the past few years, it has never included anything besides family dramas (*Les Plouffe*, *Cormoran*, *L'héritage*, *Entre chien et loup*, etc.), period dramas (*Les belles histoires*, *Les filles de Caleb*, *Le parc des Braves*, *Le temps d'une paix*, etc.), historical dramas (*d'Iberville*, *Le courrier du Roy*, etc.), and comedies about families (*Peau de banane*, *La p'tite vie*, *Moi et l'autre*, etc.) or neighbourhoods (*La p'tite semaine*, *Mont-Joye*, *Symphorien*, etc.). With very few exceptions, it has never included any Westerns, police or detective dramas, or fantasy or science-fiction programs.

While it is not entirely untrue to say that language may have contributed something to the success of Quebec television dramas, to say that it has been the main if not the only factor is to insult all the talented people who work in French-language television, and the broadcasters themselves. Unfortunately, this misconception continues to be expressed–in part, perhaps, to justify English-language television's ineptitude and lack of vision in its own dramas.

What explanation can there be, for example, for CBC English television's having almost turned its back on drama in the 1970s, to concentrate on public affairs and docudramas?

If language were the only explanation, why have American series dubbed into French gradually disappeared from Quebec screens altogether, except for a few afternoon "soaps"? It is not because Francophones are allergic to dubbing. Every movie theatre in Quebec offers audiences a choice of watching American films in dubbed French versions or original English versions under the same roof, and the dubbed versions do just fine. Another example: the huge success that dubbed versions of the U.S. hit series *Dynasty* and *Dallas* enjoyed on

Quebec television.

It has now been nearly 20 years since the CRTC made the bet that the more French-language programs and networks French-Canadians had to choose from, the more effectively the growth in viewership for American television in French Canada could be stemmed. It was largely because of this bet that the CRTC gave its backing for the creation of Télévision Quatre-Saisons (TQS) and, subsequently, numerous specialty networks.

This bet–about which I personally was quite skeptical–has paid off in spades. From 1982 to 2001, English-language television's audience share has fallen from 14.4 per cent to 6.5 per cent, and there are no signs of this trend's reversing in the short term. At the same time, viewership for French-language television has grown by nearly 4 per cent!

Still other factors also have contributed to the success of French-language drama in Canada.

The number of years that many series have stayed on the air has definitely been one of these factors–certainly one of the least discussed, but also one of the most important. In our French-language television industry, as in the U.S. television industry, it was immediately assumed that how long a program stayed on the air was of fundamental importance for viewer loyalty. French-Canadian television broadcasters instinctively–and probably also because they did not have the resources to do otherwise–gave most of the series that they put on the air enough time to capture an audience and, in the end, this worked to their advantage.

Many major French-language series have run for many years. Among these, the following must be mentioned:

15 years: *Les belles histoires des pays d'en haut*

11 years: *Rue des Pignons*

8 years: *Les Berger, Entre chien et loup*

7 years: *Symphorien*

6 years: *Toi et moi, Terre humaine, Le survenant, Du tac au tac, Chop Suey, Épopée rock, Un gars, une fille, Ent'Cadieux*

5 years: *Quelle famille, Cré Basile, Le paradis terrestre, Mont-Joye, Chambres en ville, Peau de banane, Jamais deux sans toi, Quatre et demi, L'or du temps*

4 years: *Le clan Beaulieu, Le parc des Braves, Monsieur le ministre, Moi et l'autre, L'héritage, Les filles d'Ève, La bonne aventure, La p'tite vie*

The series *Watatatow*, which targets the youth audience, has just celebrated its 1000th episode and is still running.

On average, the 30 series listed above (and this list excludes youth-oriented series and daily drama series) have enjoyed a run of about six seasons! Taken alone, these 30 series–out of the more than 1 000 original series and mini-series produced in French since Canadian television began–have accounted for the equivalent of 175 seasons of programming!

What enabled French-language Canadian television to produce so many original series and programs was that, in its very earliest days, it cultivated highly economical production methods, of the same kind developed by certain American producers in studios in Atlanta, Georgia, in the early 1980s. These methods involved shooting very few outdoor scenes, if any. Almost everything was shot in the studio, with a very limited number of sets. Almost all salaries were kept to a minimum, except those of the star actors and screenwriters, because volume was what counted.

This very distinctive production culture enabled broadcasters to give French-language drama series such long runs, which in turn let them build such loyal audiences.

As a perverse effect of government assistance to the television industry, this economical production culture is now disappearing, and the new culture supplanting it is far more expensive. Costs run from $450 000 to $1 million per hour of programming, which makes long-running series economically impossible.

I will return to this issue later on.

- **From its earliest days, Quebec television drama has reflected Quebec and its society. Viewers have recognized themselves in these dramas and identified with them.**

- **Even though the language "barrier" may have been one of the reasons for the success of these French-language dramas, it is far from the most important one.**

- **One of the keys to the success of French-language series has been the long runs that they have been allowed to have. Thirty of the longest running series have been on the air for an average of six seasons!**

- **An economical production culture has made such long-running series possible, but as a perverse effect of government assistance, this culture is rapidly being lost.**

VI. Forms of Assistance and Ways They Should Be Changed

Canadian Television Fund (CTF)

There are two things about the Canadian Television Fund that everybody–broadcasters, producers and screenwriters–agrees on: its disappearance would be catastrophic for French-language drama productions, but the way that it works now is a genuine calamity for all the programs to which it contributes, and for dramas in particular.

Everyone criticizes the CTF for its disastrous lack of flexibility. Its application deadline creates spectacular bottlenecks that have repercussions on the actual production of the programs. Dozens of programs end up having to be produced simultaneously in a relatively short time, which creates a scarcity of skilled labour, inflates wages and salaries, complicates casting, and overburdens post-production services.

Not only are the CTF's rules becoming harder and harder to follow, and even to decipher, but the CTF is constantly changing them, sometimes just days before the deadline. The CTF also requires a tremendous amount of documentation, and if a project is rejected for lack of funds, or because a broadcaster has other priorities, all of these documents have to be updated before they can be resubmitted the following year.

Simply put, regarding the CTF's operating methods (though not its existence), absolutely no one has a kind word to say!

Moreover, the CTF is having adverse effects that could not readily be foreseen when it was first established.

Certainly one of the most serious of these effects is that the CTF breaks up, or at the very least distorts, the traditional relationship between broadcasters and creators, be they producers or screenwriters. In economic terms, this was traditionally a purchaser/supplier relationship. Here too, opinion runs unanimously against this rupture in a relationship that is entirely normal in any market economy.

For example, broadcasters who want to be completely ethical cannot originate any projects of their own without making them ineligible for CTF funding. Broadcasters must therefore either act underhandedly or resign themselves to partly relinquishing their programming privileges.

Until recent years, the people who write and develop ideas for French-language television drama had a special relationship with broadcasters, and this relationship was even one of the reasons for this drama's success. Most of the great French-language drama series have in fact grown out of this close relationship between a writer and a director or someone else in charge of programming within the broadcaster's organization–generally, the director of drama programming.

For example, in 1975, I could never have written the comedy *Jamais deux sans toi* without the help of Rolland Guay, who was then a director at Radio-Canada, no more than in 1989 I could have written the drama series of the same title without the involvement of Andréanne Bournival, Radio-Canada's director of programming, and Hélène Roberge, their director of drama. Most of the great variety shows and series on French-language emerged from this same kind of collaboration. For yet another example, the close ties between Jean Bissonnette, an employee of Radio-Canada, and creative talents such as Jean-Pierre Plante and Stéphane Laporte enabled several important programs to achieve success.

This kind of relationship is no longer possible without compromising a project's access to the Fund, so some authors and creators have managed to extend it in a sense by becoming producers themselves. In this way, at least they eliminate the producer as a second barrier between themselves and the broadcaster, in addition to the CTF.

Ever since it was established, the CTF has been changing its rules constantly, always with a view to correcting problems with its operations or to attenuate some of their adverse effects. If I can believe what my interviewees told me, each successive corrective action has led to others which have led to still others that only made matters worse.

Another perverse effect of the way that the CTF currently operates-and I could say the same thing about Telefilm-is that it reduces the number of episodes per series considerably. Because assistance funds are not unlimited, and costs have a nasty tendency to keep rising, most of the projects being proposed to the CTF (and to Telefilm) are for 13 episodes, and often fewer.

Nowadays, a series with more than 13 episodes (say 26 or 39), or even one with more than nine or ten episodes (such as *Fortier*), can easily be stretched out over five or six seasons (*Tag, Omertà, L'ombre de l'épervier, Cauchemar d'amour*, etc.), so that viewer loyalty often becomes tenuous.

It is no secret that one of the most important ingredients for winning viewers' loyalty is the number of episodes that you offer them. This is somewhat less true than it was a few years ago, partly because of the way that specialty networks are fragmenting the audience and partly because of the slightly less important role that television has played since the advent of the Internet, but it

is still true nonetheless. To succeed, a series absolutely must establish a lasting relationship with its audience. Many series that have had very, very long runs (*Les belles histoires des pays d'en haut, Entre chien et loup, Ent'Cadieux, Virginie,* etc.) have not only maintained their audiences, but have even increased them over the years.

Despite these obvious facts, the funding agencies–to spread their assistance around as much as possible and thus compensate for the limited funds at their disposal–continue to favour short series that go directly against long-established principles of television programming.

Though these agencies do not realize it themselves, this policy of spreading government assistance so thin, together with the increased production costs that government assistance helps engender, have made television broadcasters gun-shy. Rather than worry about airing series that are very short, they almost seem to prefer it. If a short series fails, the losses will be less painful, to be sure. But if it succeeds, it's just as sure that the success will not be so resounding as it could have been. The stingier that broadcasters become with the number of episodes they offer their viewers, the more these viewers will be inclined to surf off to another channel, and the ease of clicking a remote combined with the number of channels available makes this a constant temptation.

This trend toward shorter series can have some very adverse consequences. It has happened before (and it will happen again) that entire sets have had to be rebuilt because the decision to produce a sequel was not made until a program had already gone on the air and received especially high ratings. The cost of this tardy decision: $1 million!

When series are so short, they must rebuild their audiences every season, and there is always the risk that these audiences will erode from one season to the next because of the loss of momentum. Sometimes, when a series is broadcast over two or three seasons, with a small number of episodes each season, the second and third seasons receive ratings just as high as the first, but usually, they do not.

The effect on production costs is often devastating. If the first season of a series is a big hit with the audience, the actors will quite naturally ask for large pay hikes, and all of the craftspeople will follow suit. And sometimes it even happens that certain actors, the stars of the series, are no longer available to continue their roles.

This policy has serious implications for the screenwriters themselves. Sometimes they do not learn that the broadcaster wants to continue their series until its first season is already on the air (because the decision was waiting on the ratings). In the meantime, they may have shifted their attention to other projects, which they will have to defer in order to go back and work on the first series in which by now they are often less interested. In such cases,

these writers will be working more out of a sense of duty and professionalism than out of enthusiasm and inspiration.

This point is worth stressing: two of the factors that have most contributed to the success of French-language television dramas are the length of the series and the drama's identification with its authors. Both of these factors are being undermined and may even be destroyed by the current assistance policy.

The way that the CTF operates needs to be overhauled. On the French-language side, opinion is unanimous on this score, just as it is, for all practical purposes, on the idea that access to the CTF must not be reserved for producers and broadcasters "jointly," but for broadcasters alone.

I have neither the mandate nor the authority to determine in this report how the CTF should operate, if a decision to overhaul it is in fact made. But I think that the appropriate mechanism can be defined more easily than the current access method was.

The new operating procedure could be as follows:

- determine which programs are eligible, on the basis of a set of objective criteria, just as we do now

- determine the financial envelope to which each of the broadcasters is entitled

  Each broadcaster's envelope could be determined according to the amount of licence fees paid in the preceding year to independent producers for eligible programs. For example, if the amount paid by broadcaster X represented 20 per cent of the total licence fees paid by broadcasters, then broadcaster X would be entitled to 20 per cent of the total envelope. Other mechanisms are also possible, of course. The point is to find the most flexible one, and since this would come down to a simple accounting exercise, it should not pose too many problems.

- reimburse the broadcaster in the year after the eligible programs are aired, until the envelope to which the broadcaster is entitled has been exhausted

This mechanism would eliminate the infamous application deadline that everyone complains about, as well as all its negative consequences. It would re-establish the direct relationship between producers and broadcasters, it would give broadcasters back full control over their programming, and it would eliminate some of the expenses involved in developing proposed series and programs by reducing the uncertainty about how much funding they will receive. Lastly, this mechanism would cut red tape significantly.

To make productions possible, the licence fees that broadcasters pay to producers would obviously have to be increased by at least enough to offset the shortfall that producers would experience if they no longer had access to the

CTF. And nothing would prevent the CTF from continuing its current policies in order to encourage gradual increases in licence fees.

- **The disappearance of the Canadian Television Fund would be a catastrophe, but the way that it operates now is a calamity.**

- **The CTF is having several perverse effects, one of the most serious of which is that it breaks up the traditional relationship between "purchasers" and "suppliers."**

- **Another perverse effect of the CTF-and not the least important one–is that it makes it nearly impossible to program long series that can gain a loyal audience.**

- **Series comprising 26 or 39 episodes have to be aired over three, four, or even five years, with interruptions that make them lose momentum and force them to rebuild their audiences.**

- **The infamous CTF application deadline has pernicious effects on the creative process, places a heavy burden on producers, and generates an inflationary spiral by concentrating production in short time periods.**

- **Access to the CTF should be reserved for broadcasters, for whom a monetary "envelope" would be established each year. To compensate producers for their loss of CTF funding, the licence fees that they receive from broadcasters would be increased accordingly.**

Tax credits

Just as with the CTF, opinion regarding the tax credits is unanimous: their disappearance would be catastrophic for the production of the best French-language television programs, and especially for the production of drama programs. But producers also live with the fear that the federal government, the Quebec government, or even both, may decide that these tax credits have been abused, and eliminate them suddenly.

I was surprised to learn about such fears on the producers' part, and even more surprised to learn that these fears are generalized. Most of the producers feel that though the tax credit is a laudable initiative that has led to the creation of many jobs and many high-quality television programs, its scope has been widened excessively. One of these days, they believe, some minister of Finance will assess the costs and benefits and simply do away with the tax credit entirely, rather than simply tighten it up.

Public opinion might also push government in this direction. Many viewers are astonished to see their governments listed in the credits for programs that are distinctly lightweight and sometimes even in questionable taste.

But there is a sharp dichotomy between how the tax credits look from an

economic perspective and how they look from a cultural perspective.

From the perspective of officials in the Department of Finance, the income tax credit is justified if it ensures stability or growth in an industry that would be struggling otherwise, and if it creates well-paid jobs that will generate a good volume of income tax and other tax revenues for the government.

But from the perspective of the Department of Cultural Affairs and related departments, the income tax credit is justified if it allows the production of high-quality television programs that could not be produced without it.

In general, people tend to believe that the tax credit is being abused when it provides "overfunding"–in other words, when it reduces broadcasters' costs for programs that they would produce even if it did not exist.

People also deplore the fact that production companies belonging to broadcasters, such as J.P.L. Productions (TVA) and Les Productions Point Final (TQS), have been given access to tax credits for the programs that they produce.

The entire industry regards Radio-Canada's decision to stop producing its daily series *Virginie* in-house, and to outsource it to an independent producer in order to receive income tax credits, as an abuse, to say the least. Especially since Radio-Canada will continue to provide most of the services for this production, services for which it has been footing the entire bill ever since this soap first aired many years ago.

How should we go about reducing access to the tax credits?

The answer is complicated by the fact that these tax credits are an entirely automatic form of assistance and that it is essential for them to remain so.

If it were not for the specialty networks, we could easily reduce access to the tax credits by limiting them to programs that are first aired in prime time, and by limiting prime time itself to 3 or 3 1/2 hours per evening. In this context, programs for children and youth would have access to the credits regardless of what time of day they aired. This approach would eliminate many talk shows as well as some programs that may offend the public, because none of the major broadcasters airs or would air any such programs in prime time.

But then there are the specialty networks, which do not have the same kind of broadcasting imperatives at all. It would be pretty hard to defend a policy of refusing tax credits to the producers who provide prime-time programming for the specialty networks.

If we want to reduce access to the tax credits, we must do so in a way that takes both the broadcast times and the types of programs into account. More restrictive definitions of the types of programs that are eligible would not raise any outcry–quite the opposite.

Since I submitted my preliminary report on March 11, and as I had suggested it would at the time, the Government of Quebec has reduced its tax credits as follows:

- the maximum base rate has been reduced to 15 per cent from 16 2/3 per cent;

- the eligibility requirements for variety shows have been revised, and they must be broadcast between 7 PM and 11 PM, 7 days per week;

- programs in the magazine category must be broadcast between 6 PM and 10 PM, 7 days per week; and

- programs produced by the production subsidiaries of private television broadcasters will no longer be eligible, after 31 March 2003.

The federal government would do well to harmonize its tax credits so that they do not contradict those provided by Quebec or other provinces.

To conclude this section, I scarcely need add that the industry has had a lot of trouble stomaching Finance Minister John Manley's decision to reduce his government's contribution to the CTF by $25 million, at the same time as he was increasing the tax credit for foreign productions shot in Canada.

- **The elimination of the tax credits would have serious consequences, but the industry would like their use to be restricted.**

- **The best way to tighten up the tax credits is on the basis of the types of programs eligible and the hours when they must be aired.**

- **It would be in the federal government's interest to harmonize its tax-credit rules with those of the provinces.**

Telefilm Canada

In general, neither producers nor broadcasters have negative comments to make about Telefilm Canada, except regarding some of its components, such as its co-production department. Most of the producers and broadcasters feel that this agency is playing its role well and carrying out its mandate effectively. But they would like it to show even more flexibility, especially as regards the number of deadlines it sets.

From the various discussions that I had, two ideas emerged.

The more radical of these ideas was that Telefilm should return to its original mandate–feature films–and get out of television entirely. In this scenario, the money that Telefilm now spends on television would be paid into the CTF, and all assistance for television programs would become automatic, within, of

course, the limits of the funds available. The people who favour this approach cite two reasons for doing so: because it would make the relationship between broadcasters and producers a direct one, and because it would be more in keeping with the laws of the marketplace.

The other approach proposed is more middle-of-the-road. Its champions would like a portion–let's say half–of the assistance that Telefilm currently provides for television to be paid into the CTF, for the same reasons that I have just cited, while the other half would continue to be distributed selectively. The criteria for this selective assistance would be more sharply defined and would be very specifically designed to favour the most original, innovative projects that might not secure funding if all forms of assistance were automatic.

Be that as it may, if neither of these approaches seems to appeal to the powers that be, the French-language production industry seems capable of living with the status quo.

On several occasions during the various conversations that I had regarding Telefilm, a particularly original idea about its mandate was raised. This was the possibility that Telefilm could play a "corrective" role with regard to television dramas. Here is what I mean by this.

As long-time observers of the television industry know full well, television programming tends to run in cycles. Thus, for example, there may be several years when sitcoms are especially abundant, then several when they almost disappear, while one-hour drama series take over. If a new wave of half-hour sitcoms then arises, these one-hour dramas may in turn give way to half-hour dramas that can be more readily programmed into the schedule alongside the sitcoms, and so on. Quiz shows and variety shows also come and go in waves.

The CRTC has partly corrected this situation by establishing its system of priority programming.

Telefilm could play a similar but somewhat different role with regard to television fiction programming by encouraging comedies when television was becoming too dark and serious dramas when it was becoming too light and fluffy. The people I spoke to would even be prepared to see Telefilm momentarily favour drama projects that featured new faces and new directors in order to help refresh and renew television drama as a whole.

But a regulatory role of this kind is not easy to play. It requires great skill on the part of the staff who carry it out, a watchful assessment of current programming, and an acute awareness of current trends and directions.

This desire to see Telefilm play a corrective role was expressed not only by the producers I spoke with, but also, spontaneously, by at least two broadcasters' representatives.

To me, this seems to indicate a remarkable degree of confidence in Telefilm and a tacit admission that automatic assistance will always have to be counterbalanced by some form of selective assistance.

- **Two different ideas emerged from the discussions regarding Telefilm. One was that Telefilm should get out of television entirely and let the money that it now spends on television be channelled into the CTF. The other idea was that only half of this funding should go into the CTF, while Telefilm continues to use the other half for its selective assistance program, but applying more sharply defined criteria.**

- **The industry could also very easily live with the status quo as far as Telefilm is concerned.**

- **People would be prepared to see Telefilm play a certain corrective role as regards drama.**

VII. Co-production

I have been asked to give the question of co-production of drama programs special scrutiny, in particular because only a small percentage of French-language Canadian drama programs are co-produced.

There are several reasons for this phenomenon.

In this section, I will briefly review each of them, and then take a closer look at one of them in particular:

- double shooting

Even though double shooting does not constitute a form of co-production strictly speaking, I would like to end this section with some words about it, because there seems to be a trend toward encouraging it, in particular between French-language broadcasters and English-language broadcasters, but most of all within CBC/Radio-Canada.

The economy

It may surprise you when I write here that one of the perverse effects of all the various forms of assistance for television productions has been to limit and practically eliminate co-productions in French, even though SODEC's figures on international co-production trends seem to demonstrate the contrary.

In the 1960s, I myself participated in a good many Canada-France co-productions, through companies in which I was a partner–Les Films Claude Fournier, Onyx Films, and SMA Inc. These co-productions included *Valérie et l'aventure*, *Jo Gaillard*, *La feuille d'érable*, and several others. Without co-production, these series, in particular *La feuille d'érable*, for which Canada was the majority co-producer, would not have been possible. They would never have happened because neither Canada nor France would have had the resources to produce them on its own. At that time, the licence fees paid by the broadcasters were the only source of funding for French-language productions in Canada because government assistance did not yet exist.

In the late 1980s, I authored a 26-hour drama series called *L'or et le papier*. This series was co-produced with France, again without government assistance. All the funding came from the licence fees paid by Radio-Canada and France 3.

I mention these examples, but I could mention others as well, such as the productions by the Héroux brothers (Denis and Claude).

But now that Telefilm Canada has become involved in television, the CTF has been established, and the tax credits have been introduced, it has become possible to fully fund expensive series, series that cost far more than any of those I just mentioned.

Why would anybody go to all the trouble of putting together co-productions now that there is no longer any economic need to do so? Why would anybody subject themselves to all the strenuous discussions and inevitable constraints that co-productions involve? Why would they want to bother negotiating with foreign partners and complying with foreign countries' requirements when they did not need to? Our French-language broadcasters are frankly not interested in co-productions, and they do not mind saying so.

Once the economic reasons for getting involved in co-productions have been eliminated, what other reasons are left?

- Practical considerations: Sometimes the story line naturally calls for a production to be shot in another country. In this case, a co-production arrangement may even be more economical.

- Political considerations, in the broad sense: This is why Radio-Canada, as a member of the Communauté des télévisions francophones, has sometimes "forced" its foreign partners to participate in co-productions!

France

It seems obvious that France should be the most natural partner for our French-language drama programs, but unfortunately, it is not, and I cannot foresee a day when it might become so.

There are a number of reasons for this.

First and foremost, France has chosen a very different path for its drama programming than we have chosen for ours. Over 50 per cent of France's drama programming for television consists of made-for-TV movies (telefilms), whereas our broadcasters do not program any. This difference alone eliminates half of the market for fiction programming.

Some small efforts were made in this area about ten years ago. A few telefilms were co-produced in the following way: one film would be made that was almost entirely Canadian (sometimes with a French star) and another that was almost entirely French (sometimes with a star from Quebec), and then there would be an exchange. But this experiment was not continued because our broadcasters did not want to program any telefilms.

Why? Because they are expensive to produce-even those that were produced by the method that I have just described had budgets slightly over $1 million-and very costly to promote. It is more economical to promote a series or a mini-series that covers several hours of programming than to promote a TV

movie that will take up only two hours of air time.

France also produces some series, and of course, so do we. In this case, the obstacles to co-production are different, and I will mention some of them in this section.

Surprising as it may seem, there are some strictly cultural obstacles to France-Canada co-productions–we are separated by a common language! This statement may seem facetious, but the fact is that our cultures are different. Our authors do not tell stories in the same way, and our directors do not pace their programs in the same way. There are far more differences between dramas produced in Quebec and those produced in France than between those produced in Quebec and those produced in the United States.

Personally, I have worked as a screenwriter in France, in Quebec, in English Canada, and in the United States. In Toronto and New York, I did not feel at all on foreign ground, professionally speaking but, in France, I certainly did. And these differences have become more pronounced over time. In the early 1960s, Quebec authors and French authors told their stories in almost identical ways. But in Quebec, screenwriters soon moved toward a much more American way of doing things, while in France, they did not. They remained French, while we became Americanized!

These are no mere petty professional differences. In the context of a co-production, they can take on considerable importance and create obstacles that are hard to overcome.

And if that were not enough, French television broadcasters are totally allergic to Quebec accents, while Quebec broadcasters feel exactly the same about French accents. The rules of the Union des Artistes prohibit dubbing actors in their own language, but producers have often asked Quebec actors to put on a "mid-Atlantic" accent for the version to be shown in France. Such dubbing, however, represents a substantial additional expense. In the other direction, most French actors are so well-known in Quebec (largely through their films) that Quebec viewers would die laughing if they heard them speaking with Quebec accents, or if Quebec actors' voices were dubbed over their own.

Exchange rates

The impact of exchange rates on co-productions cannot be ignored. By its very nature, any co-production takes a long time to mount, and exchange rates can often change considerably between the time that the agreements are signed and the time that production begins. For example, one of my interviewees told me about a France-Canada co-production for which the various contracts were signed almost two years ago, when the euro and the Canadian dollar were almost at par. This production is supposed to begin shooting in the next few months, but the euro has now risen so much that it is worth even more in

Canadian dollars than the U.S. dollar is. After having overcome all the other obstacles involved in putting together a co-production, the producers of this one may be forced to postpone it indefinitely unless the broadcaster agrees to pay a higher-than-usual licence fee or the producers resign themselves to an inevitable substantial loss.

I would like to stress here that the tables of co-production statistics based on data from the certification of productions for the income tax credit can be deceiving. These tables show a steady increase in all types of co-productions (both with other countries and with English Canada), regardless of whether the original language was French, English, or some other language. For example, in the 11 years from 1990 to 2000, 405 English-language and French-language television productions were co-produced, for an average of 37 per year. The average Canadian participation was about 50 per cent, for a total of $2.145 billion, or an average of $195 million per year. The provisional figures that I was given for 2002 show this gradual upward trend continuing.

What must be kept in mind, however, is that children's programs (in particular animated programs) and documentaries account for the lion's share of the statistics in these co-production tables. Adult television drama accounts for only a small share, and if you consider French-language drama alone, the percentage is even tinier.

The figures on the number of co-production agreements can also be deceiving. Today, Canadian producers can point to more than 50 co-production agreements, but many of these were signed to accommodate only one or two productions, and others were signed for purely political reasons. Thus the number of signed agreements is not in and of itself any guarantee of a co-production market that would be expanding exponentially.

Differences in production methods and culture

One well-known aspect of co-productions is that the poorer partner always gets dragged along by the richer one. In other words, when a Quebec producer gets involved in a co-production with France, for example, the production will automatically cost more, even if you do not count the costs directly associated with the co-production process (travel, accommodation, legal fees, etc.). According to statistics from SODEC, for example, from 1998 to 2000, the average cost of a one-hour program (all types combined) was $124,053 if it was not co-produced, and $494,662 if it was.

For all practical purposes, regardless of what country a Quebec producer might consider as a potential co-production partner, there is every chance that production costs will be substantially higher there than in Quebec.

In theory, this cost differential should not apply to co-productions with other Canadian provinces, and yet it does! Quebec producers do not save any money,

and actually incur higher costs if they engage in co-productions with English-speaking producers in Ontario or British Columbia.

According to SODEC, from 1998 to 2000, a one-hour French-language drama costs an average of $258,722, while the average for a one-hour English-language drama was $1,281,269. What makes this difference all the more striking is that the programs in question are usually produced less than 600 km from each other! And what makes it even stranger is that, in general, English Canadian actors are paid less than their French Canadian colleagues because there is no real star system in English Canada.

As one might ask with tongue in cheek, what's wrong with this picture?

This situation is even more ironic when you consider that the average French-language drama will be seen by five times more viewers than its English-language counterpart. As some of my interviewees told me, it's a lucky thing for English Canada that government assistance for television productions is based on the size of the English- and French-speaking populations, and not on the size of the audiences!

The production-cost gap between French-language drama and English-language drama is so large that it would be well worthwhile to create a task force of a few qualified people to analyze this specific issue. Some questions it might examine: What costs cause this gap? How might it be reduced to a more reasonable size? Would English-language dramas that cost, say, half as much as those being produced today actually reach fewer viewers?

It has been more than ten years now since I worked as a screenwriter in Toronto. At that time–and there is no reason to think that things have changed–this cost differential that I just mentioned consisted not of actors' and writers' salaries, but rather of budget items such as development, casting, shooting time, legal expenses, the predominance of form over narrative, etc.

While Canada's Francophone producers were creating a production culture of their very own, Canada's Anglophone producers were creating one that copied the Americans' and that resembled Hollywood more than the East Coast, where production is generally less costly.

Bureaucracy and deadlines

I will not dwell on this issue. I would simply like to point out that the considerable paperwork that all the assistance agencies demand and the application deadlines that they impose present significant obstacles to co-productions, especially those where the partner country offers more automatic forms of assistance.

Those producers whom I spoke to who are involved in co-productions unanimously deplored the complex bureaucracy of the co-production department. They told me that it is more nitpicking than its counterparts in

many other countries, that its rules do not always harmonize with those of other countries or even with those of our own forms of assistance, and that all of this creates numerous obstacles that are highly discouraging. What tops it off, they told me, are the changing rules about Canadian content.

Double shooting

In a country where there are two official languages, double shooting might seem like a very natural idea because it would allow a single production to reach two audiences, each with an original version in its own language.

Double shooting, even when it does not take place in the context of an intra-Canadian co-production, nevertheless costs much more in English Canada than in Quebec because of Quebec's economical production culture, which I described earlier. In the coming months, two productions will be double shot in Montréal using these more economical production methods. The producers concerned believe that they are going to achieve substantial savings because they will end up with two original versions, and I agree with them.

Does this mean that there might be a clear-cut comparative advantage to double shooting drama programs in Quebec, so long as they are not intra-Canadian co-productions? That is a possibility, and the task force that I suggested earlier could investigate it.

CBC/Radio-Canada's current management seems to want to encourage double shooting. From time to time over the years, the corporation's management has wanted its English and French networks to join forces to produce drama programming. This seemed entirely natural in the early days of television, when *La famille Plouffe/The Plouffe Family* was broadcast in both French and English, with the two versions played by the same actors, but it soon became "abnormal."

A few series produced by the CBC's English network have subsequently been aired in dubbed versions on the French network. Because Francophone audiences are used to dubbing, these series did not do so badly considering that Radio-Canada never went overboard to promote them. In contrast, the response of the CBC's Anglophone audiences to French-language dramas dubbed into English has always been somewhat mixed. This response has nothing to do with the quality of the shows, but rather with the fact that they were dubbed, which Anglophone audiences are not at all used to.

It is no secret that, outside of corporate headquarters in Ottawa, relations between CBC/Radio-Canada's English and French networks have never been all that good. Regardless of the kind of programming involved, Toronto and Montréal have each always been convinced that they held a monopoly on the truth, and each has always turned up its nose at the other's success. One fairly significant example is that CBC's English network has not seen fit to acquire the rights to the French network's comedy series *Un gars, une fille*, which has been a hit in a dozen other countries around the world.

It is even more surprising given that the concept of the series is adapted into a complete, all new, production with no dubbing and no double shooting.

Except during the first two years of its existence, Canadian television has so far failed to reap the potential benefits of having two cultures and two official languages. The boundary between French and English television has always been airtight. *Last Chapter/ Le dernier chapitre* is a kind of exception, and there will probably be others. But what we really need is a concerted effort to take advantage of the exceptional circumstances created by the existence of two television industries, one English-speaking, the other French-speaking, each with its own strengths and weaknesses, but not the same ones!

There are some really exciting avenues to explore here–another fine job for the task force!

- **The various forms of assistance have eliminated almost all of the economic reasons for Quebec producers to mount co-productions with either France or English Canada.**

- **France, Quebec's most natural partner, does not produce the same kinds of drama programs that we do.**

- **Quebec screenwriters take a distinctly North American approach to storytelling, very different from that taken by French-language screenwriters in other countries.**

- **The television industry in France has not gotten its viewers used to hearing Quebec accents, and Quebec broadcasters claim that their audiences get annoyed when they hear continental French accents on their television shows.**

- **Exchange rates have a major effect on co-productions, and the unfavourable exchange rate of the Canadian dollar against the euro is having a very negative impact.**

- **The substantial differences between the production cultures of French and English Canada work against intra-Canadian co-productions.**

- **The bureaucracy that handles co-productions, the discrepancies between its rules and other countries' rules, the discrepancies between its rules and those of our own forms of assistance, and the application deadlines for these programs all place obstacles in the way of co-productions.**

- **The difference between the costs of similar programs produced in French and in English in Canada is so large that a task force should be struck to examine this matter in depth.**

- **The boundary between French and English television in Canada has always been airtight. We have never reaped the benefits that having two cultures and two official languages should normally provide.**

VIII. Sales to Other Countries

Despite some laudable if always sporadic efforts, French-language Canadian dramas have never had much of an impact on Canada's export figures–not even on those that focus on exports of cultural "products" alone.

One Montréal company, Distraction Formats, specializes in selling concepts and scripts for drama programs. It has had only limited success so far, and I was unable to obtain any precise figures on its export sales or on the revenues that it has generated for the owners of the rights to the programs that it markets.

On the other hand, one remarkable success has been the sale of the concept and the scripts for *Un gars, une fille* to a dozen foreign countries. Here too, however, it was just about impossible to find out how much revenue these sales have generated, but the amounts have certainly not been negligible.

There are various programs in place to promote the sales of French-language Canadian drama in other countries. SODEC spends just about $1 million every year to promote Quebec producers and distributors under the *Horizon Québec* umbrella at various festivals and trade shows and to raise Quebec's cultural profile at international events. And Telefilm has its own marketing fund.

These initiatives are all well and good, but producers and distributors wonder whether we should not also be providing a form of income tax credit or similar assistance based on the amount of air time that Canadian dramas manage to obtain on foreign television channels. This form of assistance would give Canadian producers and distributors a major incentive to spend time and money on developing foreign markets.

- **There are various forms of assistance to promote exports of French-language Canadian programs, but people in the industry believe that an assistance program should be established to recognize the actual successes that Canadian productions achieve in foreign markets, based on the amount of air time that they actually get there.**

IX. Future Outlook

It is never easy to talk about the future, whether the subject is television or anything else. Rather than making any predictions that could easily turn out to be wrong, in this section I will offer you some thoughts on the current state of French-language television in Canada, as far as drama is concerned. These thoughts should shed some light on the future. In addition, I will express some of the things that people in the industry are currently worried about. These worries too can provide some useful insight into the fears that people have for the future.

The first source of concern is the steady erosion of Radio-Canada's viewership. The sense of unease about this issue that had been hovering in the background for the past three or four years came to the fore early this year, when the results of the BBM fall surveys for the Greater Montréal Area came out, showing Radio-Canada ranking less than 2 per cent ahead of TQS. Meanwhile, in the Nielsen ratings, TQS had been running ahead of Radio-Canada all fall.

Among the shows with the top 10 ratings, there were six dramas and four variety shows. None of these programs was foreign, which is typical, but only two of them were from Radio-Canada–*Un gars, une fille* and *La fureur*, both of which have been running for several seasons and will be going off the air this year.

On the face of it, this fall survey should have been good news for TVA, whose 33.8 per cent market share is easily twice Radio-Canada's. But at TVA too, this survey gave cause for concern.

No one denies that Radio-Canada has played a leadership role, and an essential one. It has set quality standards that have pushed private television to constantly raise its own. But ever since government assistance from various sources (the CTF, tax credits, Telefilm Canada, etc.) has become more and more significant, TVA, as we saw earlier, has succeeded in dislodging Radio-Canada from all of its strongholds.

This situation clearly reflects what I call the schizophrenic nature of Radio-Canada, which has to maintain a balance between its role as a public institution (with a mandate to inform Canadians and to defend Canadian culture, Canadian heritage, and Canadian unity) and its role as a commercial broadcasting undertaking whose survival depends to some extent on its ratings.

While Radio-Canada was lowering its standards in an attempt to recover the ratings it had lost, TVA was raising its standards to match Radio-Canada's. In this strange race, which in the best case might have ended in a tie, Radio-Canada has ultimately emerged the big loser.

TVA is part of a large conglomerate, Quebecor, whose current financial needs

are tremendous. TQS is struggling to stay in the black, to pay off its accumulated deficit, and to build up a financial cushion. In other words, both of Radio-Canada's competitors have a pressing need for profits. If, as can be expected, Radio-Canada finally drops to third place among the French-language generalist networks, what motivation will the private networks have to invest more and more on programming, and especially on costly forms of programming such as drama?

All the evidence, and not least of all the ratings, shows that private television has done a better job than Radio-Canada of making government assistance "pay off."

If government assistance is to continue, won't the government eventually be tempted to put Radio-Canada on the same footing as private television with respect to all of its entertainment programming (fiction, variety, talk shows, etc.), and maintain its status as a subsidized public broadcaster for the other part of its mandate only? Isn't this the path that the government headed down, without really knowing or realizing it, when it decided to let television broadcasters access all forms of assistance except statutory subsidies?

Since things rarely return to an earlier status quo, I strongly doubt that the government assistance granted to private television through independent producers will cease (some of this assistance has in fact been made possible by a reduction in the appropriations for CBC/Radio-Canada).

Under the circumstances, within a few years, if not sooner, the scenario that I have just described for making government assistance more of a "paying proposition" will surely receive thorough debate. The results of this debate may substantially alter the future environment for the production of television drama.

X. Advertising

Here we come to the heart of the matter.

Television broadcasters are looking for new sources of revenue that can replace advertising revenues, which are trending downward rather than upward. The specialty networks, with their more targeted audiences, are slowly nibbling away at the pie of advertising dollars. Major advertisers such as Culinar and Danone are now allocating part of their budgets to the specialty networks.

Since drama programs are still the locomotive for the generalist networks' programming, it is mainly through dramas that the networks are trying to increase their income and thus reduce the cost of the licence fees they pay. The devices that the networks use for this purpose include product placements, merchandise tie-ins, contests, and heavy use of logos on screen. At this point they really seem to have reached the limit in this regard, or at least the limits of their viewers' tolerance. But the problem is as big as ever: dramas cost more and more to produce, and if their quality is to be maintained, other sources of revenue must be found.

A broadcaster like TVA will never agree to let the cost of its licence fees exceed its estimated potential revenues. The quest for new revenue sources is thus already a major concern, and it will only become more so, especially if younger audiences continue to drift toward the specialty channels (28.5 per cent of their viewership).

XI. The Depersonalization of French-language Drama

From its earliest days until the mid-1980s, French-language television drama was highly personalized. Without even looking at the credits, you could recognize the style of screenwriters such as Roger Lemelin, Marcel Gamache, Réginald Boisvert, Pierre Gauvreau, Gilles Richer, and Claude-Henri Grignon.

But nowadays, this high degree of personalization has almost disappeared. Perhaps this is yet another perverse effect of government assistance, which began precisely in the mid-1980s. Perhaps it reflects the gradual disappearance of the direct ties that used to exist between broadcasters and the people who created and wrote television programs for them. Perhaps it reflects some shortcomings among the people in charge of drama in the broadcasters' organizations, or some timidity among broadcasters and producers that makes them imitate other people's successes or produce sequels instead of tackling new subjects. Or perhaps it is all of these things. Whatever the case, television drama has now become so depersonalized that one producer even told me he feels as if he is "painting by numbers!"

Government assistance has clearly raised the overall quality of television series, but the improvement does seem to have been more in production values than in the quality of the stories being told.

The first thing needed to capture an audience is a good story. But government assistance, by allowing producers to shoot more scenes outdoors, to use "natural" sets, and more characters, costumes, visual effects, and sound effects, has raised audience expectations, not to mention inflated the salaries of performers and craftspeople. I do not think we can go backward, but I do think that we will have to resign ourselves to either increasing the amount of assistance or producing fewer dramas, with all the consequences that will have for viewer loyalty. The day is not far off when television drama shows will share the fate of feature films: they will all cost a lot, but from time to time, a low-budget series will become a blockbuster, just as sometimes happens with feature films that were shot on a shoestring.

The very nature of French-language television drama has changed a great deal. In the earliest days, most of our television dramas were family dramas, and the family was even the dramatic setting of choice. In both form and content, these programs met a need for their viewers and helped them to identify by showing them cultural touchstones that they could recognize. Without wanting to overgeneralize, I would say that this is no longer entirely the case.

According to a study by the Centre d'études sur les médias at Université Laval, in Québec, from 1993 to 2001, the number of acts of physical violence in Quebec television dramas rose from 772 to 3,689, for an average of 40 acts of violence per hour. Acts of psychological violence started at the same level and have followed the same growth curve. What makes these figures all the more

troubling is that the majority of these violent acts were aired before 9 PM. The quest for ratings obviously has something to do with this trend. Though television dramas from French Canada may still be less violent than those from the U.S., they are also far more violent than those from English Canada. The statistics that I just quoted certainly will not surprise any faithful viewers of series such as *Le dernier chapitre*, *Fortier*, or *Omertà*...

For some fifteen years now, our television dramas have not hesitated to push the boundaries of the acceptable, to demystify institutions that used to be sacred and to question values that everyone used to share. The use of street drugs like cocaine or ecstasy, for instance, has become so commonplace in television drama that any social opprobrium that used to attach to them has now vanished. Meanwhile, "reality TV" shows have exacerbated the modern tendency for people to share their most intimate secrets shamelessly.

Over this same period, French-language television dramas have scarcely attempted to reflect the new face of this country. For whatever reason (lack of creators and performers from other countries, broadcasters' trepidation, fear of negative audience reactions, etc.), these programs have not yet succeeded in absorbing the new demographic realities.

Not that the Anglophones have done any better. As one Anglophone producer confided to me, "The networks want drama to be white!" And yet, the number of viewers of foreign origin is increasing steadily, and if they cannot identify with the stories they are being told on the small screen, they will simply stop watching. Drama programming costs too much for us to afford to ignore this growing pool of viewers. Reflecting the new face of Quebec and of Canada is one of the challenges that the drama programs of the future must meet.

XII. Reality TV

Despite appearances, reality TV is nothing new. *Candid Camera*, which became *Les insolences d'une caméra* in French, and then *Surprise sur prise*, a success that Quebec producer Marcel Béliveau exported to several countries, including France, were reality TV, as were *Drôles de vidéos* and other programs based on the same premise–taking people by surprise.

Historically, reality television borrows from the documentary form. *An American Family* was first aired by PBS in 1973 and, two years ago, Télé-Québec applied essentially the same format to a Quebec family. In 1992, MTV launched *The Real World*, and then in 1997, singer Bob Geldof launched *Expedition Robinson* on Swedish television.

By becoming scripted, reality TV had just been disconnected from real life! Thus reality TV no longer has very much to do with reality. In 1999, reality TV went interactive with *Big Brother*, a concept launched on the Veronica network in the Netherlands by John de Mol, who gave his name to the company Endemol.

The merchandise tie-ins for reality TV are a whole industry in themselves: records, videos, party games, magazines, telephone calls, clothing, accessories, jewellery, etc. To date, some 100 tie-in products have been developed, and they have been a veritable windfall for the networks. In France, for example, for *Loft Story I*, the telephone calls alone brought in $15 million. Also in France, *Star Academy* has been a huge hit, and Jenifer Bartoli, who emerged as the winner in 2001, has sold 600,000 albums! For comparison, that is as many albums as Céline Dion's last record sold in France!

MixMania, which aired last fall on VRAK-TV, and *Star Académie*, which is currently airing on TVA, are direct offshoots of this new form of reality TV and, in proportion to their market, are achieving comparable success.

When I conducted this study in Quebec, I found the same response to reality television that I saw in France two years ago: nobody had a good word to say about it, but everybody was watching it!

Is reality TV a threat to television drama? Might reality TV unseat television drama as the engine that drives the programming schedule?

Reality TV has brought back many viewers who had stopped watching much television, and if only for this reason, we should be happy about it. Reality TV has stirred things up, and that is a very good thing, because after all these years, our television industry, like that of all Western countries, is in major need of renewal.

Reality TV could well help to transform the television dramas of the future by shaking up broadcasters, producers, and screenwriters and forcing them to find new ways of telling and presenting stories. I have no doubt at all that as long as we are inventive and provide a clear framework for its future development, television drama will remain the leading force in our television industry and probably on all generalist television networks throughout the world.

- **The steady decline in Radio-Canada's ratings is a source of growing concern and could compromise the future of quality drama on French-language television in Canada.**

- **The fact that private television has been more successful than Radio-Canada in making government assistance pay off could contribute to a re-examination of a portion of the mandate of our public television broadcaster.**

- **The generalist networks have little chance of increasing their share of advertising revenues, and will have to find other sources of income if they want to carry expensive programming such as dramas.**

- **Government assistance seems to have had the effect of gradually depersonalizing French-language television drama in Canada.**

- **Quebec television drama has pushed back all the boundaries and even become very violent, but has not yet succeeded in reflecting the new demographic realities of life in Quebec.**

- **Though reality TV is nothing new, in recent years, it has begun to take off, and since the start of the 2002-2003 season, it has become a shattering "reality" in Quebec.**

- **By shaking our creative talent up a bit, reality TV could contribute to the renewal of the dramatic genre.**

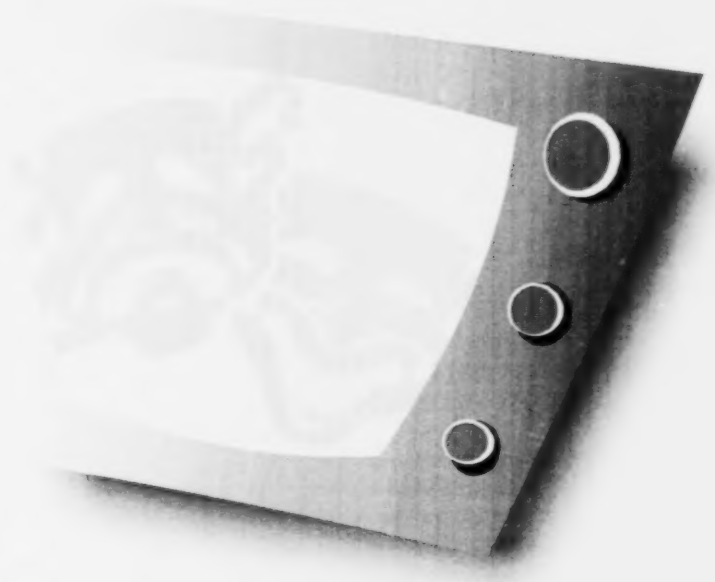
XIII. Conclusion

I wish to thank the CRTC, and its Chairman in particular, and Telefilm for having entrusted me with this study. I hope that it will prove useful to the Commission, Telefilm and to the other relevant agencies in their future initiatives to encourage the production of drama programs in both English and French in Canada.

Respectfully submitted,

Guy Fournier
March 2003

De quoi demain sera-t-il fait ?



Une étude sur les dramatiques canadiennes de langue française

Instruite par Guy Fournier
pour le CRTC et Téléfilm Canada

Mai 2003

Ce rapport est disponible en version électronique à www.crtc.gc.ca

This document is also available in English.

Table des matières

I.	**Avant-propos**	1
II.	**La méthodologie**	4
III.	**Les dramatiques à la télévision de leur naissance à aujourd'hui**	6
IV.	**La naissance et l'évolution du star système francophone**	9
V.	**Autres causes du succès des dramatiques de langue française**	13
VI.	**Les formes d'aide et les modifications souhaitables**	16
VII.	**La coproduction**	25
VIII.	**Les ventes à l'étranger**	33
IX.	**Les perspectives d'avenir**	34
X.	**La publicité**	36
XI.	**La dépersonnalisation de nos dramatiques**	37
XII.	**La « Reality TV »**	39
XIII.	**En guise de conclusion**	41

I. Avant-propos

Quand M. Charles Dalfen, le président du CRTC, m'a proposé, en novembre dernier, d'instruire une étude sur les dramatiques de langue française pour la télévision, je n'avais aucune idée où cela me mènerait. Je connais le milieu de la télévision « par coeur », mais plusieurs des résultats de l'enquête n'ont pas manqué de me surprendre.

Même si je soupçonnais que les succès passés et actuels de nos dramatiques sont loin d'être le gage d'un avenir sans problème, j'ai constaté que producteurs et diffuseurs ne sont pas sans appréhensions face à l'avenir.

En particulier du côté de la télévision privée, on s'inquiète du coût de plus en plus élevé des dramatiques, coût qui se répercute sur celui des licences. Producteurs et diffuseurs s'interrogent aussi sur la pérennité de l'aide gouvernementale. Que le Gouvernement fédéral ait tout récemment retranché 25 millions $ à sa contribution au Fonds canadien de télévision (FCT) et augmenté les crédits d'impôts pour les productions étrangères tournées au Canada n'est pas de nature à les rassurer. On est aussi d'avis que la gestion de l'aide, quel que soit le canal par lequel elle transite, est trop onéreuse et trop fonctionnarisée.

Le fonctionnement du FCT est unanimement décrié, même si le Fonds lui-même et les sommes mises à la disposition des dramatiques sont jugés essentiels.

L'étude n'a porté que sur les dramatiques francophones ainsi que leur environnement « technique » (aide, règlementation, crédits d'impôt, etc.), mais les personnes que j'ai interrogées ont souvent fait des comparaisons avec les dramatiques de langue anglaise.

Selon qu'on soit un diffuseur anglophone ou francophone, par exemple, l'opinion qu'on a sur les dramatiques est diamétralement opposée. Du côté francophone, on reconnaît d'emblée que les dramatiques originales sont en bonne partie responsables de la fidélisation des auditoires et constituent une locomotive pour toute la programmation. Un diffuseur m'a même dit qu'au Québec, « seule une dramatique peut déloger une dramatique chez le concurrent »! C'est dire la force qu'on continue d'attribuer aux dramatiques originales de langue française.

Par ailleurs, on est convaincu que les diffuseurs anglophones diffusent des dramatiques originales uniquement parce qu'ils y sont obligés. En d'autres termes, si les diffuseurs francophones ne peuvent se passer de dramatiques, les diffuseurs anglophones s'en passeraient avec plaisir!

Ces vues très opposées peuvent avoir des incidences significatives.

Du côté anglophone, par exemple, on est d'avis que des dramatiques plus coûteuses auraient plus de succès auprès du public. Pourtant, il en coûte déjà 3,71 $ pour rejoindre un seul spectateur anglophone avec une dramatique originale, alors qu'on rejoint chaque spectateur francophone pour 79 cents! L'aide gouvermentale pourrait avoir tendance à être plus généreuse pour un plus petit nombre de productions, ce qui irait à l'encontre même des besoins du marché francophone pour lequel le nombre de productions a plus d'importance que leur coût.

N'est-il pas significatif de constater que les deux plus grands succès francophones de la dernière décennie, « La p'tite vie » et « Un gars, une fille », sont des dramatiques à budget assez modeste qui auraient pu être produites sans aide gouvermentale! Mais ces succès n'auraient pas été possibles s'il n'y avait pas au Québec une abondante production de dramatiques. « Practice makes perfect! »

Le marché de la télévision francophone est très différent du marché anglophone et il semble de plus en plus illogique que l'aide ou la règlementation soient nécessairement parallèles. Les deux marchés étant à ce point dissemblables, l'aide et la règlementation doivent s'y ajuster en étant parfois asymétriques. Comme Téléfilm est déjà asymétrique dans ses bonis de performance aux films de long métrage selon qu'ils soient francophones ou anglophones, l'asymétrie ne devrait donc pas rebuter, même si elle n'est pas coutumière dans la culture fédérale.

Et pour conclure cet avant-propos, un mot concernant les deux organismes qui défraient cette étude!

Du côté des télédiffuseurs - serez-vous surpris de l'apprendre - on considère le CRTC comme un mal nécessaire, mais comme une véritable nuisance lorsqu'il s'agit du « contenu » de la télévision. La question des émissions prioritaires semble les agacer particulièrement.

Par contre, à l'exception des télédiffuseurs, tout le milieu est d'avis que le CRTC joue un rôle primordial, que sans lui, notre télévision serait en bonne partie « étrangère » et n'aurait pas l'excellence qu'on lui reconnaît. Le CRTC, croit-on, doit utiliser la *Loi sur la radiodiffusion* au maximum et continuer de faire peser sur la radio et la télévision toute son autorité réglementaire et morale.

Presque toutes les personnes interrogées estiment que si la plus grande partie de l'aide gouvernementale devrait être automatique, l'aide sélective est absolument nécessaire pour rendre réalisables des dramatiques qui innovent et sortent des sentiers battus. Diffuseurs comme producteurs, sans trop de réserves, apprécient le rôle que joue Téléfilm et sont plutôt satisfaits de la façon dont il s'en acquitte.

- **Diffuseurs et producteurs s'inquiètent du coût croissant des dramatiques et s'interrogent sur la pérennité de l'aide gouvernementale.**

- **Nos deux marchés de télévision sont si différents l'un de l'autre, surtout en ce qui concerne les dramatiques, qu'on doit en tenir compte pour la règlementation comme pour l'aide gouvernementale.**

- **On souhaite que le CRTC continue de peser de toute son autorité règlementaire et morale sur la télévision et la radio.**

- **L'aide sélective est essentielle et Téléfilm Canada la gère de manière plutôt satisfaisante.**

II. La méthodologie

Après avoir pris connaissance de toute la documentation qu'on m'a remise lors de ma visite au CRTC le 9 décembre 2002, j'ai mené une série d'entrevues dans le milieu francophone. Ces entrevues ont touché tous les points qui faisaient partie du mandat. Comme j'ai promis à tous la plus stricte confidentialité, voici la qualité des diverses personnes que j'ai interrogées:

- 6 producteurs canadiens, dont un de langue anglaise produisant en langue anglaise à l'extérieur du Québec;

- 8 personnes représentant des diffuseurs, soit des membres de la haute direction, soit ceux qui sont responsables des émissions dramatiques à leur chaîne; parmi ces huit personnes, il y avait au moins un représentant de chacune des trois grandes chaînes « conventionnelles »;

- Un sous-ministre des Finances du Gouvernement du Québec ayant été à l'origine des crédits d'impôt;

- Le haut responsable de deux organisations professionnelles concernées par cette étude sur les dramatiques;

- Un ancien président de la Société Radio-Canada;

- Un ancien président du CRTC;

- Un spécialiste de la recherche dans le domaine de l'audio-visuel.

C'est en partie sur ces entrevues que s'appuie ce rapport ainsi que sur mes 46 ans d'expérience en télévision:

- depuis 1957 comme auteur pour les télévisions française et anglaise du Canada, la télévision française (les 3 chaînes) et un séjour à la télévision américaine comme story editor et story consultant;

- comme producteur (Les Films Claude Fournier Ltée, Onyx Films Inc., SMA Inc., Les Productions du Verseau Inc.);

- comme diffuseur (actionnaire et vice-président de TQS durant trois ans);

- comme consultant (vice-président du Comité consultatif des télécommunications et de la souveraineté canadienne du Gouvernement du Canada en 1978; président de la Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel du Gouvernement du Québec en 1981 et 1982);

- comme dirigeant d'une société d'aide (premier président de l'Institut du Cinéma et de la Télévision, devenu depuis la SODEC);

- comme participant à des séminaires internationaux de télévision (Ottawa, Montréal, Toronto, Toulouse, Aix, Paris, Bruxelles, etc.) ou président de jurys pour des festivals de télévision (Banff, Monaco, etc.).

III. Les dramatiques à la télévision de leur naissance à aujourd'hui

Dès le début de la télévision de langue française, les dramatiques ont fait partie de la programmation régulière. On peut passer sous silence la toute première année - saison 1952-1953 -, alors que notre télévision était bilingue et commençait sa journée à 20 h.

Dès sa deuxième saison, la SRC présentait chaque semaine quatre dramatiques originales d'une demi-heure, « Rue de Galais », « Gros plan », « Les Plouffe » et « Corridor sans issue » ainsi qu'une comédie de situation, « La feuille au vent ».

En 1959, une série américaine doublée se retrouve en temps de haute écoute et se faufile parmi les émissions les plus regardées, « Papa a raison ».

Par la suite, le nombre de dramatiques originales a augmenté, mais de façon très graduelle.

Le 19 février 1961, CFTM (Télé-Métropole) est entré en ondes.

Un mois plus tard, CFTM mettait à l'horaire une dramatique de 15 minutes, « Ma femme et moi », à 19 h tous les soirs, du lundi au vendredi. Cette tentative ne fut pas très concluante et on abandonna l'initiative dès la saison suivante. Il fallut attendre la saison 1965-1966 avant que CFTM risque une nouvelle dramatique, « Cré Basile », comédie de situation adaptée de façon très libre du succès américain « The Honeymooners ».

Par la suite, CFTM a ajouté une dramatique chaque année jusqu'en 1969-1970 où elles ont toute disparu à l'exception de « Cré Basile ».

La saison suivante, 1970-1971, « Symphorien » remplace « Cré Basile » et on assiste à une première: on programme l'une contre l'autre deux dramatiques originales: à CFTM, « Les Berger » ont pour mission de déloger « Mont-Joye » à la SRC, ce qu'ils réussissent d'ailleurs à faire, puisque la saison suivante, la SRC déplace sa série à 20 h 30 pour ne plus affronter l'autre.

En 1972-1973, la SRC prend le contrôle de l'écoute du lundi soir en présentant trois séries originales de 20 h à 21 h 30. Le mardi, encore une heure et demie de dramatiques originales avec « Les belles histoires des pays d'en haut » et « Rue des Pignons » lui assure l'hégémonie.

Les dramatiques ont nettement pris leur envol et elles deviennent la locomotive de la SRC, lui assurant une fidélité à toute épreuve de ses auditoires.

Jusqu'à la fin des années 1980, le nombre de dramatiques originales des deux grandes chaînes conventionnelles reste à peu près le même, mais il change rapidement à partir du moment où est instituée l'aide gouvernementale pour certaines émissions de télévision, dont les dramatiques.

En 1985, lorsque la famille Pouliot et moi avons présenté une demande de licence pour un deuxième réseau de télévision privé de langue française, nous avions promis une dramatique quotidienne. Le 31 août 1987, « La maison Deschênes » entre en ondes à 18 h 30 et le feuilleton se termine le 20 décembre 1989, après 289 épisodes.

Cette incursion d'une chaîne dans le champ des dramatiques quotidiennes a amené la SRC à présenter sa propre quotidienne, « Marilyn » à compter du 16 septembre 1991. Cette fois, on la présente au tout début du temps de haute écoute, soit à 19 h. Le feuilleton a pris fin le 31 mars 1993, après 300 épisodes.

Depuis le 16 septembre 1996, une autre quotidienne a vu le jour en temps de haute écoute à la SRC, « Virginie », qui fait son plein de spectateurs - quelques fois plus d'un million- même si le feuilleton en sera au 839e épisode, à la fin de la présente saison, le 17 avril 2003. « Virginie », selon toutes probabilités, restera au programme de la SRC encore quelques années.

Quelle a été à la télévision francophone la part des dramatiques étrangères - les dramatiques américaines en particulier - durant toutes ces années?

Jusqu'au début des années 1990, notre télévision a toujours présenté des séries américaines doublées en temps de haute écoute. Parmi celles qui ont obtenu le plus de succès, il faut noter, outre « Papa a raison », « L'homme invisible », « Le Saint », « Les incorruptibles », « Ma sorcière bien-aimée », « Mission impossible», « Perdus dans l'espace », « Bonanza », « Hawaï 5-0 », « L'homme de fer », « Miami », « La loi de Los Angeles » et « Mannix ». Dans ce palmarès, «Dynastie » et « Dallas » sont dans une classe à part.

Même si on a retrouvé quelques fois des séries américaines doublées dans le palmarès des 20 émissions les plus regardées, il s'est toujours agi d'exceptions. Contre les dramatiques originales de langue française, ces séries n'ont jamais été dans la course.

Aujourd'hui, en heure de grande écoute, la présentation de dramatiques étrangères à la SRC attire des auditoires négligeables. Dans le même temps, les dramatiques étrangères attirent moins de 30 pour cent d'écoute à TVA.

Pour l'instant, TQS fait bande à part. Ce sont des dramatiques d'origine étrangère qui drainent environ 80 p.c. de l'écoute de fiction. Mais c'est une situation transitoire - c'est du moins ce que prétend la direction de cette chaîne. À mesure que s'affirmera la rentabilité de TQS, la présentation de dramatiques originales s'accentuera et il y a tout lieu de croire qu'elles auront le même succès qu'aux autres chaînes. L'orientation même de TQS laisse toutefois présager que les dramatiques y occuperont toujours moins d'heures qu'aux deux autres grandes chaînes conventionnelles.

On pourrait comparer la situation de nos dramatiques de langue française à la situation des dramatiques américaines, puisque, en temps de haute écoute, elles sont presque uniquement originales tout comme c'est le cas aux U.S.A.

La France est après les U.S.A. le pays qui se rapproche le plus du Canada français, puisque, en temps de haute écoute, 75 p.c. de leurs dramatiques sont originales.

Depuis le début des années 90, c'est en grande partie en misant sur des dramatiques originales que TVA a réussi à déloger la SRC de sa position de leader. TVA n'aurait pu le faire sans les diverses formes d'aide gouvernementale, puisqu'elle n'aurait pu s'offrir en raison de leur coût des dramatiques de cette qualité.

Dans la dernière décennie, on ne compte plus le nombre de dramatiques originales du réseau privé qui ont affronté aux mêmes heures celles de la SRC. Petit à petit, TVA a grugé l'écart avec la SRC, puis l'a comblé pour le dépasser ensuite et le lundi soir, qui restait un château fort de la SRC, est en train d'y passer aussi.

C'est une situation que j'aborde plus loin.

- **Jamais les dramatiques américaines ou étrangères n'ont réussi à déloger nos dramatiques et c'est toujours par exception que des dramatiques américaines ont pu se retrouver dans le palmarès des 20 émissions les plus regardées.**

- **Nos dramatiques sont de véritables locomotives pour les grandes chaînes et c'est grâce à elles qu'elles ont pu fidéliser leurs auditoires.**

- **C'est en bonne partie grâce à l'aide gouvermentale, donc à l'argent « public », que la télévision privée a pu produire des dramatiques de la même qualité que celles de la télévision publique et, éventuellement, les déloger des premières places au palmarès.**

IV. La naissance et l'évolution du star système francophone

Les dramatiques originales de langue française ont toujours eu beaucoup de succès à notre télévision, mais jamais autant que ces dernières années.

Les premiers succès, il fallait les attribuer en bonne partie au média lui-même, c'est-à-dire à la télévision.

Dès sa naissance, la télévision a eu au Québec un effet rassembleur, sans nul précédent dans le monde. Après la religion, qui nous avait permis de survivre à la conquête anglaise, après la langue qui nous avait protégés contre l'envahissement de la culture américaine, la télévision a ni plus ni moins permis au Québec l'éclosion d'une culture « instantanée ».

Pour tous ceux qui appartiennent à des nations dont le patrimoine et la culture remontent à quelques siècles - pour des Français, des Britanniques ou des Allemands, par exemple - il peut sembler invraisemblable d'entendre que la télévision ait été le détonateur d'une véritable révolution sociale, le moyen d'expression privilégié - et le plus souvent unique - des artistes et des artisans, l'amorce d'un véritable épanouissement « national », que même les plus irréductibles optimistes n'auraient jamais pu imaginer.

Avant la télévision, il n'y avait pas de culture au Québec, il y avait du folklore. La télévision n'est pas la conséquence de la Révolution tranquille, elle l'a précédée et amorcée. Si les magazines et les émissions d'affaires publiques de la télévision ont joué un rôle important dans ce phénomène, personne ne conteste que les dramatiques furent le fer de lance de la télévision en même temps que les grands responsables du changement de moeurs et de perceptions des Québécois.

Le star système est loin d'être étranger au succès de nos dramatiques. En fait, il l'explique en bonne partie.

Dès le début de la télévision francophone, des auteurs chevronnés s'y sont intéressés. Roger Lemelin, Germaine Guèvremont, Robert Choquette, Claude-Henri Grignon, Réginald Boisvert, Louis Morisset étaient déjà des auteurs d'importance. Grâce à la vision d'hommes comme Gérard Robert, l'un des premiers responsables des émissions dramatiques à la SRC, on les a tout de suite recrutés pour les mettre à l'écriture télévisuelle.

À cette époque, dans tous les autres pays, les auteurs arrivés avaient déjà levé le nez sur la télévision, un média qui n'était pas digne de leur talent, mais nos auteurs avaient une raison économique de s'intéresser à la télévision, puisque le lectorat très réduit que pouvait leur offrir un Québec à la population restreinte, sans traditions littéraires et plutôt inculte, était loin de pouvoir leur permettre de vivre. C'est un gagne-pain que ces auteurs sont venus chercher à

la télévision.

Une dizaine d'années plus tard, d'autres auteurs qui avaient commencé à se faire connaître par le théâtre, le cinéma ou le roman (des moyens d'expression dont la popularité grandissait à cause de la télévision) sont arrivés au petit écran: Marcel Dubé, Victor-Lévy Beaulieu, Claude Fournier, Denys Arcand, etc. Janette Bertrand, qui occupait déjà une place de choix comme interprète et journaliste, a remporté comme auteur des succès étonnants, comme Lise Payette, qui venait du milieu de la radio et de la politique, Pierre Gauvreau, qui avait été réalisateur à la SRC, Denise Filiatrault, déjà une vedette comme interprète, etc.

Dans les années 1980, une relève talentueuse a fait surface: Michelle Allen, Christian Fournier, Suzanne Aubry, Louise Pelletier, Johanne Arsenau, Réjean Tremblay, Fabienne Larouche, Michel D'astous, Anne Boyer, etc. De nouveaux noms surgissent ensuite, Sylvie Lussier, Stéphane Bourguignon, Guy-A. Lepage, Isabelle Langlois, etc.

À l'époque de la radio, un seul hebdomadaire traitait de ce média: le journal « Radiomonde ». La télévision, elle, a fait naître rapidement toute une série de journaux et de magazines, « Écho-vedettes » étant l'un des plus vieux. Depuis, il y en en a des dizaines en kiosques et certains sont d'une importance capitale pour le vedettariat, « Sept Jours » en particulier.

Après avoir boudé la télévision durant quelques années, tous les grands quotidiens francophones s'y sont littéralement associés pour augmenter leur lectorat. Ils ont créé des chroniques de télévision qui parlaient surtout de « notre » télévision et, graduellement, ils ont créé la page de télévision, puis des pages entières ont été consacrées aux spectacles, pages dans lesquelles la télévision a toujours pris la part du lion.

La télévision elle-même n'a pas cessé de soutenir ses vedettes. Dès les années soixante, les talk shows sont apparus et qui y voyait-on? Les interprètes et les auteurs de nos dramatiques. Lise Payette, Michel Jasmin, Jean-Pierre Coallier ont occupé les ondes durant de longues années avec leurs talk shows, créant des vedettes et « grossissant » acteurs, actrices, auteurs et compositeurs qui étaient déjà des vedettes, des vedettes de nos dramatiques.

La radio s'est aussi mise de la partie en engageant des vedettes de la télévision comme animateurs et animatrices qui, à leur tour, ont invité à leurs émissions les vedettes de la télévision.

La télévision a créé ses propres magazines télévisuels pour mousser ses vedettes. « Bon dimanche » a été à l'affiche de TVA durant des années et, maintenant, chaque chaîne a ses magazines qui jouent au Canada français le rôle que joue aux U.S.A. « Entertainment Tonight » et autres émissions du genre.

Le star système qui existe aujourd'hui et qui assure le succès de nos dramatiques de langue française et de plusieurs autres émissions, les variétés notamment, est le résultat de 50 ans d'efforts. Somme toute, la télévision francophone récolte ce que tout le milieu a semé depuis ses origines.

Le plus bel exemple du fonctionnement spectaculaire de notre star système est le succès phénoménal de « Star Académie » à TVA, cet hiver. S'il est vrai que la « convergence » de toutes les entreprises de Québécor a contribué presque naturellement à ce succès, il n'en est pas moins vrai qu'un succès presque similaire aurait été à la portée de TQS, qui est pourtant loin de posséder les moyens de communications de Québécor. Je reviendrai plus loin sur ce phénomène, l'un des nombreux phénomènes de société dont la télévision francophone a été à l'origine.

Un autre exemple intéressant, c'est celui de la compagnie Pepsi. Même si Michael Jackson était le porte-parole international de Pepsi Cola, en 1985, la société décida de traiter le Québec « à part » et engagea l'humoriste et auteur québécois Claude Meunier pour y remplacer Jackson. Les ventes de Pepsi, qui était numéro deux, assez loin derrière Coca Cola, augmentèrent aussitôt. Huit ans plus tard, Pepsi était en première position et il l'est toujours. Depuis le 10 mars, quatre jeunes interprètes québécois, remplacent Meunier comme porte-parole, mais ce dernier reste associé à la marque.

Au Canada anglais, on a tendance à croire que le star système ne ferait qu'ouvrir plus grandes et plus vite les portes de Hollywood. C'est loin d'être vrai.

À toutes fins utiles, Paris n'est pas plus loin de Montréal que Los Angeles de Toronto - à peine trois heures de plus en avion - et le marché y est infiniment plus considérable que notre marché québécois. La France représente en effet un marché neuf fois plus considérable que le nôtre, soit à peu près la même proportion que le marché des U.S.A. en regard du marché anglophone du Canada. On aurait donc pu entretenir les mêmes craintes qu'au Canada anglais, mais on ne l'a pas fait. Et on a eu raison.

Plusieurs de nos artistes se sont illustrés en France ou ailleurs à l'étranger. Certains y ont eu et y ont encore plus de succès qu'au Québec: Suzanne Avon, Luc Plamondon, Gilles Vigneault, Lara Fabian, Marie-Jo Thériault, Marcel Béliveau, le clown Sol, Nathalie Choquette, Mark Drouin, Anthony Kavanagh, Robert Marien, Anick Bissonnette, etc. D'autres n'ont jamais senti le besoin d'être reconnus à Paris et pas des moindres, puisque Claude Meunier et Yvon Deschamps sont de cette catégorie. Un grand nombre, parmi lesquels Yves Jacques, Monique Mercure, Denys Arcand, Diane Dufresne, Denise Filiatrault, Luck Merville, etc. ont fait et continuent de faire leur carrière entre Paris et Montréal. Céline Dion et André-Philippe Gagnon font une éclatante carrière aux U.S.A., André Gagnon est une vedette au Japon. Des acteurs comme Geneviève Bujold, Jean LeClerc, Daniel Pilon, etc. ont fait une bonne partie de leur carrière aux U.S.A. et ainsi de suite.

Tous ces artistes sont revenus ponctuellement au Québec participer à des produtions, tout comme Christopher Plummer ou Donald Sutherland et plusieurs autres ont continué de jouer au Canada tout en étant des vedettes aux U.S.A.

Pour bâtir un star système, il faut y croire et il faut avoir foi en ses artistes. Il faut être convaincu qu'en les « construisant », on aura avec eux autant, sinon plus de succès qu'en misant sur des vedettes étrangères.

La création récente de grands groupes réunissant radio, journaux, télévision et internet devrait pouvoir faciliter l'épanouissement d'un star système au Canada anglais. Au Québec, c'est évident que Quebecor Media élargira encore les bases de notre star système et d'autres feront de même dans la foulée. Gesca et la SRC, par exemple.

La motivation pour bâtir un star système n'a pas besoin d'être culturelle. Elle peut être uniquement économique, puisque un star système, ça paye! Tous les pays qui en ont développé un le savent...

- **Dès sa création, la télévision a eu au Canada français un effet rassembleur qui constitue un véritable phémonène social.**

- **C'est dans un star système bâti pas à pas durant un demi-siècle qu'il faut chercher la première cause du succès de nos dramatiques.**

- **Depuis 20 ans, l'écoute de la télévision américaine et anglophone a diminué de plus de la moitié au Canada français.**

- **C'est en bonne partie à notre star système qu'on doit attribuer le succès phénoménal de « Star Académie ».**

- **Pour bâtir un star système, il faut y croire et il faut avoir foi en ses artistes. La création récente de grands groupes devrait pouvoir faciliter l'épanouissement d'un star système au Canada anglais.**

V. Autres causes du succès des dramatiques de langue française

En 1993, Jean-Yves Croteau, de la Cinémathèque québécoise, a écrit fort justement que nos dramatiques « ont été un grand psychodrame, une scène culturelle nationale ». Il ajoute qu'on ne pourrait penser « écrire sérieusement sur l'histoire du Québec sans faire un détour par le creuset des mentalités et des idéologies » véhiculées par nos dramatiques.

« En les suivant de près », écrit-il encore, « on a pu suivre l'évolution des mentalités, des valeurs publiques et privées... on a pu voir survenir la Révolution tranquille, s'affirmer les droits des femmes, survenir la révolution sexuelle... s'affirmer la diversité culturelle du Québec. »

En d'autres termes, dès leur origine, nos dramatiques furent un reflet du Québec et de la société. Les dramatiques nous « ressemblaient » et on s'y retrouvait. Elles ont, de plus, proposer au public des échelles de valeurs plus généreuses et fait sans prétention une sorte d'éducation des masses.

Nos dramatiques furent si évidemment le miroir du Québec qu'elles n'ont jamais, jusqu'à ces dernières années, présenté autre chose que des drames familiaux (« Les Plouffe », « Cormoran », « L'héritage », « Entre chien et loup », etc.), des drames d'époque (« Les belles histoires », « Les filles de Caleb », « Le parc des Braves », « Le temps d'une paix », etc), ou historiques (« d'Iberville », « Le courrier du Roy », etc.), des comédies familiales (« Peau de banane », « La p'tite vie », « Moi et l'autre », etc.), ou de quartier (« La p'tite semaine », « Mont-Joye », « Symphorien », etc.), mais à moins de très rares exceptions, jamais de westerns, de policiers, de détective, de fantastique ou de science-fiction.

S'il n'est pas entièrement faux de prétendre que la langue a pu contribuer au succès de nos dramatiques, c'est faire injure à tous les artisans de la télévision francophone et aux télédiffuseurs eux-mêmes de prétendre qu'elle en est la principale, sinon l'unique explication. Malheureusement, c'est une opinion qu'on continue de véhiculer. En partie, sans doute, pour justifier les inepties et le manque de vision de la télévision anglophone dans le domaine des dramatiques.

Comment expliquer, par exemple, que la CBC ait presque tourné le dos aux dramatiques, dans les années 70, au profit des affaires publiques et du docudrame?

Si la langue pouvait tout expliquer, comment justifier que les séries américaines doublées en français aient graduellement tout à fait disparu de nos écrans, sauf pour quelques « soaps » d'après-midi? Ce n'est pas à cause du doublage auquel les francophones n'ont pas d'allergie, comme le démontre le succès des films américains doublés en français que présentent toutes nos salles de cinéma, alors que dans la salle d'à côté, les versions originales américaines sont disponibles. Comme le démontre aussi le succès qu'avaient eu sur nos petits écrans, en versions doublées, les séries américaines « Dynasty » et « Dallas ».

Il y aura bientôt presque 20 ans, le CRTC avait fait le pari que plus on offrirait de choix d'émissions et de chaînes de langue française, plus on freinerait au Canada français l'augmentation de l'écoute de la télévision américaine. C'est en bonne partie à cause de ce pari que le CRTC a donné son aval à la création de Télévision Quatre-Saisons et, par la suite, à de nombreuses chaînes spécialisées.

Ce pari - auquel moi-même je croyais fort peu - a pourtant fait merveille: de 1982 à 2001, l'écoute de la télévision anglophone a diminué de 14,4 p.c. à 6,5 p.c. et rien n'indique que la tendance va changer à court terme. Dans le même temps, l'écoute de la télévision de langue française a augmenté de près de quatre pour cent!

D'autres facteurs encore ont contribué au succès de nos dramatiques.

La durée de plusieurs séries fut un véritable gage de réussite. Sûrement l'une des causes dont on parle le moins, mais qui compte parmi les plus importantes. À notre télévision francophone comme aux U.S.A., on a immédiatement cru que la durée a une importance primordiale pour la fidélité des téléspectateurs. Par instinct - et sans doute aussi parce qu'ils n'avaient pas les moyens d'agir autrement, ce qui ne s'est pas avéré un tort -, nos télédiffuseurs ont laissé à la plupart des séries mises à l'affiche le temps de s'imposer auprès des auditoires.

D'importantes séries ont duré des années. Parmi celles-là, il faut souligner les suivantes:

15 ans: « Les belles histoires des pays d'en haut »

11 ans: « Rue des Pignons »

8 ans: « Les Berger », « Entre chien et loup »

7 ans: « Symphorien »

6 ans: « Toi et moi », « Terre humaine », « Le survenant », « Du tac au tac »,« Chop Suey », « Épopée rock », « Un gars, une fille », « Ent'Cadieux »

5 ans: « Quelle famille», « Cré Basile », « Le paradis terrestre », « Mont-Joye », « Chambres en ville », « Peau de banane », « Jamais deux sans toi », « Quatre et demi », « L'or du temps »

4 ans: « Le clan Beaulieu », « Le parc des Braves », « Monsieur le ministre », « Moi et l'autre », « L'héritage », « Les filles d'Ève », « La bonne aventure », « La p'tite vie ».

Le feuilleton « Watatatow » qui s'adresse à la jeunesse vient de célébrer son 1000e épisode et la série est toujours en cours.

Trente séries (je fais abstraction ici des séries pour la jeunesse que je n'ai pas comptabilisées ainsi que les quotidiennes) ont donc eu une vie moyenne d'environ six saisons! Ces 30 séries sur les plus de 1 000 séries et miniséries originales produites en français depuis le début de la télévision ont occupé à elles seules l'équivalent de 175 saisons!

Si un nombre pareil de séries et d'émissions originales ont pu être produites, c'est qu'au début même de la télévision, on a cultivé des moyens de production très économiques, du type de ceux que certains producteurs américains ont développés dans les studios d'Atlanta, en Géorgie, au début des années 1980. Il y avait très peu de scènes extérieures - quand il y en avait - et presque tout était tourné en studio dans un nombre de décors très restreint. Tous les cachets étaient au minimum, sauf pour les vedettes qu'elles soient interprètes ou auteurs, car c'est le volume qui comptait.

Cette « culture » de production très spéciale a rendu possible la production de longues séries qui, de leur côté, ont permis de fidéliser les auditoires.

Effet pervers de l'aide gouvernementale, cette culture de production économique est en train de disparaître pour faire place à une culture de production beaucoup plus coûteuse - entre 450 000 $ à 1 million $ l'heure - qui rend économiquement impossibles les longues séries.

C'est une question sur laquelle je reviens plus loin.

- **Nos dramatiques furent immédiatement un reflet du Québec et de sa société. Les téléspectateurs s'y retrouvaient et s'y identifiaient.**

- **Même si elle peut constituer une des causes du succès de nos dramatiques, la « barrière » de la langue n'est pas, et de loin, la plus importante.**

- **La durée des séries francophones est l'une des clés de leur réussite. Trente séries ont eu une vie moyenne de six saisons!**

- **Une culture de production économique a rendu possibles les longues séries, mais, effet pervers de l'aide gouvernementale, cette culture se perd rapidement.**

VI. Les formes d'aide et les modifications souhaitables

Le fonds canadien de télévision (FCT)

Il y a deux points sur lesquels le Fonds Canadien de Télévision fait l'unanimité de tous (diffuseurs, producteurs et auteurs): sa disparition serait une catastrophe pour la production de nos émissions dramatiques, mais son fonctionnement est une véritable calamité pour toutes les émissions auxquelles le FCT contribue, en particulier pour les dramatiques.

Tous reprochent au FCT son manque catastrophique de flexibilité. Sa date butoir crée des engorgements spectaculaires qui se répercutent ensuite sur la production même des émissions. Les dizaines d'émissions qui doivent être produites en même temps et dans une période relativement courte créent une rareté de main d'oeuvre qualifiée, engendrent une inflation des salaires et des cachets, complique la distribution des rôles (casting) et encombre les services de postproduction.

Non seulement les règlements du FCT deviennent de plus en plus difficiles à suivre et même à décoder, mais le FCT les modifie constamment, parfois à quelques jours de la date de tombée. Le FCT requiert aussi un volume colossal de documents, qui doivent tous être renouvelés l'année suivante si le projet est rejeté faute de fonds ou par suite des priorités établies par le diffuseur.

En termes simples, le fonctionnement du FCT (mais non son existence) ne trouve grâce devant absolument personne!

De plus, le FCT a des effets pervers qu'il n'était pas facile de soupçonner à son origine.

L'un des plus sérieux est sûrement celui d'interrompre ou à tout le moins de biaiser la relation traditionnelle entre le diffuseur et le créateur, qu'il soit producteur ou auteur. En termes économiques, on parlerait de relation traditionnelle entre acheteur et fournisseur. Là-dessus aussi, on est unanime à déplorer la cassure de cette relation tout à fait normale dans n'importe quelle économie de marché.

S'il veut se comporter de façon tout à fait éthique, par exemple, le diffuseur ne peut être à l'origine d'un projet sans que celui-ci perde son accès au FCT. Il doit donc agir en sous-main ou accepter d'abandonner en partie son privilège de programmation.

Jusqu'à ces dernières années, une relation particulière existait entre les auteurs ou idéateurs et les diffuseurs de langue française. Cette relation particulière est même l'une des causes du succès des dramatiques de langue française. La plupart des grandes séries dramatiques francophones sont, en effet, nées de cette relation étroite entre un auteur et un réalisateur ou un autre responsable de la programmation chez le diffuseur, en général le directeur des émissions dramatiques.

À titre d'exemple, je n'aurais jamais, en 1975, écrit la comédie « Jamais deux sans toi » sans l'apport de Rolland Guay, alors réalisateur à la SRC, pas plus que je n'aurais écrit, en 1989, la série dramatique du même titre sans l'implication d'Andréanne Bournival, directrice des programmes à la SRC, et d'Hélène Roberge, directrice des dramatiques. La plupart des grandes émissions ou séries de variétés sont nées de la même manière. À titre d'exemple encore, la complicité qui a existé entre Jean Bissonnette, employé de la SRC, et des idéateurs comme Jean-Pierre Plante ou Stéphane Laporte a permis plusieurs grandes émissions à succès.

Ce type de relation n'étant plus possible sans compromettre l'accès d'un projet au fond, des auteurs et des idéateurs ont réussi à la prolonger d'une certaine manière en devenant eux-mêmes producteurs. De cette façon, ils éliminent entre eux et le diffuseur au moins une deuxième barrière qui s'ajoutait à celle du FCT, celle du producteur lui-même.

Depuis sa création, le FCT n'a pas cessé de modifier ses règlements. Toujours pour corriger son fonctionnement ou pour atténuer les effets pervers auxquels son fonctionnement donnait lieu. Si je me fie à ce que j'ai entendu, chaque correctif a amené d'autres correctifs qui en ont suscité d'autres qui n'ont fait qu'empirer les choses.

Un autre effet pervers du fonctionnement actuel du FCT - et je pourrais dire la même chose de Téléfilm - c'est de diminuer considérablement le nombre d'épisodes d'une série. Parce que les fonds d'aide ne sont pas illimités et que les coûts ont une fâcheuse tendance à augmenter, la plupart des projets qu'on présente au FCT (comme à Téléfilm) sont pour 13 épisodes et souvent moins.

Aujourd'hui, une série de plus de 13 épisodes (26 ou 39) ou même de plus de 9 ou 10 épisodes « Fortier » peut facilement s'étaler sur cinq ou six ans (« Tag », « Omerta », « L'ombre de l'épervier », « Cauchemar d'amour », etc.), si bien que la fidélité des spectateurs s'en trouve souvent fragilisée.

C'est un secret de polichinelle qu'un des ingrédients les plus importants pour fidéliser l'auditoire de la télévision est le nombre des épisodes qu'on lui présente. C'est un peu moins vrai qu'il y a quelques années, en partie à cause des chaînes spécialisées qui fractionnent l'auditoire et de la place légèrement moins importante qu'occupe la télévision depuis l'avènement de l'internet,

mais cela n'en reste pas moins toujours vrai. Pour avoir du succès, une série doit absolument établir une relation durable avec son auditoire. Plusieurs séries de très, très longue durée (« Les belles histoires des pays d'en haut », « Entre chien et loup », « Ent'Cadieux », « Virginie », etc.) n'ont pas seulement maintenu leurs auditoires, mais elles les ont augmentés au cours des années.

Malgré cette évidence, les sociétés d'aide - pour étaler leur assistance le plus possible et pallier ainsi la limite de leurs fonds - continuent de favoriser des séries courtes qui vont à l'encontre même des principes établis depuis longtemps en programmation de télévision.

Sans même qu'ils s'en rendent compte eux-mêmes, cette politique d'étalement ou de saupoudrage de l'aide gouvernementale et l'augmentation des coûts de production ont rendu les télédiffuseurs frileux. Mettre en onde une série courte semble presque les arranger plutôt que les inquiéter. S'il y a échec, c'est sûr qu'il est moins cuisant, mais s'il y a succès, c'est tout aussi certain qu'il sera moins éclatant qu'il aurait pu l'être. Plus on mesquine le nombre de rendez-vous avec le téléspectateur, plus il butine et la facilité de la technique comme le nombre de chaînes disponibles sont une tentation de tous les instants.

Cette pratique des séries courtes peut avoir des suites très fâcheuses. Il est arrivé - et la chose continuera de se produire - que des décors entiers aient dû être reconstruits parce que la décision de produire une séquelle avait été prise en cours de diffusion par suite de cotes d'écoute particulièrement favorables. Le coût de cette décision tardive: 1 million $!

Parce que les séries sont courtes, l'audience est à rebâtir à chaque fois. Sans compter qu'il risque de s'effriter d'une fois à l'autre parce qu'il y a perte de momentum. Il arrive que la deuxième ou troisième partie d'une série diffusée en petits nombres d'épisodes chaque année fassent d'aussi bonnes cotes d'écoute qu'à la diffusion de la première partie, mais c'est en général l'inverse qui se produit.

L'effet est souvent dévastateur sur les coûts de production. Si la première partie d'une série a eu un succès d'auditoire retentissant, les acteurs - et c'est normal - réclameront des cachets beaucoup plus élevés et tous les artisans feront de même. Il arrive même que certains comédiens, vedettes de la série, ne soient plus disponibles pour poursuivre leur rôle.

La politique a de sérieuses conséquences sur les auteurs mêmes. Comme ils n'apprennent parfois qu'en cours de diffusion de la « première série » qu'on souhaite la poursuivre (on attend le résultat des cotes d'écoute avant de prendre une décision), leur intérêt s'est porté entretemps sur d'autres projets, qu'ils doivent alors retarder pour revenir au premier, souvent avec moins de ferveur et devant travailler davantage par métier que sous le coup de l'enthousiasme et de l'inspiration.

Rappelons pour réflexion que deux des éléments qui ont le plus contribué au succès des dramatiques de langue française sont leur durée et la signature de leurs auteurs, deux aspects que la politique d'aide contribue à effriter et même à faire disparaître.

Il faut repenser le fonctionnement du FCT. Dans le milieu francophone, on est unanime là-dessus comme on est, à toutes fins utiles, unanime à affirmer que l'accès au FCT ne doit pas être réservé « conjointement » aux producteurs et aux diffuseurs, mais uniquement aux diffuseurs.

Ce n'est ni mon mandat ni de mon ressort de déterminer dans ce rapport quel doit être le fonctionnement du FCT si on en vient à cette solution, mais le mécanisme me semble plus facile à établir qu'il ne l'a été pour déterminer l'accès actuel.

Le fonctionnement pourrait être le suivant:

- déterminer les émissions admissibles selon une série de critères objectifs comme on le fait déjà;

- déterminer l'enveloppe financière à laquelle a droit chacun des diffuseurs;

  On pourrait établir l'enveloppe de chaque diffuseur selon le montant des licences payées l'année précédente aux producteurs indépendants pour les émissions admissibles. Si, par exemple, le montant payé par le diffuseur « X » représente 20 p.c. de toutes les licences payées par les diffuseurs, le diffuseur « X » aurait droit à 20 p.c. de l'enveloppe totale. D'autres mécanismes sont également possibles, il va sans dire. Il s'agit de trouver le plus souple et comme il se réduirait à de simples opérations comptables, cela ne devrait pas susciter trop de problèmes.

- rembourser le diffuseur dans l'année qui suit la diffusion des émissions admissibles jusqu'à l'épuisement de l'enveloppe à laquelle il a droit.

Un mécanisme de cette nature éliminerait la fameuse date butoir unanimement décriée ainsi que toutes ses conséquences. Il rétablirait la relation directe entre le producteur et le diffuseur, il redonnerait à celui-ci la pleine maîtrise de sa programmation, il éliminerait une partie des dépenses afférentes au « développement » des projets de série ou d'émissions en réduisant l'incertitude quant au financement éventuel. Enfin, il diminuerait la paperasserie de façon significative.

Pour rendre la production possible, il va sans dire que les licences accordées par les diffuseurs devront être au moins augmentées du manque à gagner que subiraient les producteurs en n'ayant plus accès au FCT. Rien n'empêcherait le FCT de continuer ses politiques actuelles en vue de favoriser l'augmentation graduelle des licences.

- **La disparition du Fonds Canadien de Télévision serait une catastrophe, mais son fonctionnement actuel est une calamité.**

- **Le FCT a plusieurs effets pervers dont l'un des plus sérieux est de briser la relation entre « fournisseur » et « acheteur ».**

- **Un autre effet pervers du FCT - et pas le moindre - est de rendre quasi impossible la programmation de longues séries aptes à fidéliser les auditoires.**

- **Des séries de 26 ou 39 épisodes doivent être présentées sur une période de trois, quatre ou cinq ans avec des interruptions qui brisent les momentum et obligent à rebâtir les auditoires.**

- **La fameuse date butoir a des effets pernicieux sur la création, est onéreuse pour les producteurs et entraîne une spirale inflationnaire en concentrant la production sur de brèves périodes.**

- **L'accès au FCT devrait être réservé aux diffuseurs pour lesquelles une « enveloppe » monétaire serait établie annuellement; pour pallier le manque à gagner des producteurs, les licences des diffuseurs seraient augmentées en conséquence.**

Les crédits d'impôt

Comme pour le FCT, les crédits d'impôt font l'unanimité en ce sens que leur disparition serait catastrophique pour la production de nos meilleures émissions de télévision, en particulier pour la production des émissions dramatiques. Mais les producteurs vivent dans l'angoisse de voir l'un ou l'autre gouvernement, sinon les deux, les abolir sans avis parce qu'on aura jugé qu'on en a abusé.

J'ai été surpris de constater pareille crainte chez les producteurs. Encore plus surpris de constater que cette appréhension est généralisée. La portée de cette mesure louable, éminemment créatrice d'emplois et d'émissions de télévision de haute qualité, a été, de l'avis de la majorité, trop élargie. Un de ces jours, croit-on, un ministre des Finances en évaluera le coût et les bénéfices, et mettra carrément la hache dans la mesure plutôt que la resserrer.

L'opinion publique pourrait aussi l'y pousser. Plus d'un spectateur est étonné de lire le nom de nos gouvernements au générique d'émissions plus que légères, et parfois même à la limite du bon goût.

Mais il y a nette dichotomie selon qu'on examine les crédits d'impôt avec des lunettes économiques ou des lunettes culturelles.

Pour le fonctionnaire du ministère des Finances, le crédit d'impôt se justifie s'il assure la croissance ou la stabilité d'une industrie qui serait chancelante autrement et s'il crée des emplois bien rémunérés qui rapporteront leur plein d'impôts et de taxes de toutes sortes.

Au ministère des Affaires culturelles ou dans les ministères apparentés, le crédit d'impôt se justifie plutôt s'il permet la production d'émissions de télévision de qualité, d'émissions de haut niveau, qui ne pourraient être produites sans le CIR.

De façon générale, on a tendance à croire qu'il y a abus lorsque le CIR constitue un « surfinancement » ou diminue pour les diffuseurs le coût d'émissions qu'ils produiraient de toute manière, CIR ou pas.

On déplore aussi le fait qu'on ait permis à des sociétés de production appartenant à des diffuseurs - J.P.L. Productions (TVA) et Les Productions Point Final (TQS) - d'avoir accès aux crédits d'impôt pour les émissions qu'elles produisent.

La décision de la SRC d'abandonner la production de sa quotidienne « Virginie » et de la remettre à la production indépendante pour bénéficier des crédits d'impôt apparaît à tout le milieu de l'industrie comme étant pour le moins abusive. Surtout que la SRC continuera de fournir la plupart des services à cette production, services qu'elle défrayait entièrement depuis la première diffusion de ce soap, il y a déjà plusieurs années.

Comment réduire l'accès aux crédits d'impôt?

La réponse est d'autant plus complexe que cette forme d'aide est complètement automatique et qu'il est impérieux qu'elle le demeure.

Si ce n'était des chaînes spécialisées, on pourrait aisément réduire l'accès aux crédits d'impôt en les limitant aux émissions dont la première diffusion se fait en prime time et en limitant le prime time lui-même à trois heures ou 3 1/2 par soir. Dans pareil contexte, les émissions pour enfants et la jeunesse auraient accès aux crédits, quelle que soit leur heure de diffusion. Cette façon de faire éliminerait plusieurs « shows de chaise » ainsi que les émissions qui peuvent choquer l'opinion publique, car aucun des grands diffuseurs n'en programme ou n'en programmerait en prime time.

Mais il y a les chaînes spécialisées qui n'ont pas du tout les mêmes impératifs de diffusion. Refuser les crédits d'impôt aux producteurs qui alimentent les chaînes spécialisées en prime time est assez peu défendable.

Si on souhaite réduire l'accès aux crédits d'impôt, il faut le faire en tenant compte et des heures de diffusion et du genre des émissions. Des définitions plus restrictives des genres admissibles ne soulèveraient aucun tollé. Bien au contraire.

Depuis la présentation de mon rapport préliminaire, le 11 mars, et tel que je l'avais laissé entendre, le Gouvernement du Québec a réduit de la manière suivante ses propres crédits d'impôt:

- le taux de base maximal passe de 16 2/3 à 15 p.c.;

- l'admissibilité des émissions de variété est revue et elles devront être diffusées entre 19 h et 23 h, 7 jours par semaine;

- les émissions de la catégorie magazine devront être diffusées entre 18 h et 22 h, 7 jours par semaine;

- les émissions des filiales de production des télédiffuseurs privés ne seront plus admissibles après le 31 mars 2003.

Le Gouvernement fédéral aurait intérêt à harmoniser ses crédits d'impôt de manière à ce qu'ils ne contredisent pas ceux du Québec ou d'autres provinces.

En guise de conclusion, est-ce utile d'ajouter que l'industrie a bien mal digéré la décision du ministre des Finances John Manley de réduire de 25 millions $ la contribution de son gouvernement au FCT, alors même qu'il bonifiait le crédit d'impôt pour des productions étrangères tournées au Canada?

- **La disparition des crédits d'impôt aurait de sérieuses conséquences, mais l'industrie souhaite qu'on en restreigne l'utilisation.**

- **La meilleure façon de resserrer les crédits d'impôt est d'y aller par le genre des émissions admissibles et leur heure de diffusion.**

- **Le Gouvernement fédéral aurait intérêt à harmoniser les règles de ses crédits d'impôt avec celles des provinces.**

Téléfilm Canada

De manière générale, producteurs comme diffuseurs ont peu de récriminations contre Téléfilm, sauf quant à certains de ses services comme celui de la coproduction. La plupart sont d'avis que l'organisme remplit bien son rôle et son mandat. On souhaiterait, toutefois, qu'il fasse preuve d'encore plus de flexibilité, notamment en ce qui concerne le nombre de ses dates butoirs.

Dans les diverses discussions que j'ai eues, deux hypothèses sont ressorties.

L'une, plus radicale, où on souhaiterait que Téléfilm revienne à sa vocation première - le long métrage - et sorte entièrement du champ de la télévision. Dans cette hypothèse, l'argent que Téléfilm consacre à la télévision serait versé au FCT et toute l'aide aux émissions deviendrait automatique dans les limites des fonds disponibles, évidemment. Ceux qui favorisent cette hypothèse la fondent sur deux prémisses: la relation entre diffuseurs et producteurs serait alors directe et les lois du marché seraient mieux respectées.

L'autre hypothèse avancée est mitoyenne. Ceux qui la préconisent voudraient qu'une partie - disons la moitié - de l'aide que Téléfilm accorde actuellement à la télévision soit versée au FCT pour les mêmes raisons que je viens d'évoquer plus avant et que l'autre moitié continue d'être distribuée de manière sélective. Les critères de cette aide sélective seraient plus pointus et tendraient à favoriser de manière très particulière les projets les plus originaux, les plus innovateurs et qui risqueraient de ne pas trouver de financement si toutes les formes d'aide étaient automatiques.

Quoiqu'il en soit, si ni l'une ni l'autre de ces hypothèses ne touchent une corde sensible, l'industrie de la production francophone semble bien capable de vivre avec le statu quo.

Plusieurs fois durant les diverses conversations concernant Téléfilm un aspect original est ressorti concernant le mandat de l'organisme. On considère que Téléfilm pourrait jouer un rôle « correcteur » en ce qui concerne les émissions dramatiques et j'explique ci-après ce point de vue.

La télévision, ceux qui l'observent depuis longtemps le savent, a tendance à programmer par cycles. C'est ainsi, par exemple, qu'on voit une abondance de sitcoms pendant quelques années, suivie par leur quasi disparition pour faire place à des séries dramatiques en format d'une heure qui régresseront ensuite à l'arrivée d'une nouvelle vague de sitcoms pour faire plutôt place à des dramatiques d'une demi-heure qui facilitent leur programmation avec les sitcoms qui ont la même durée et ainsi de suite. Les jeux-questionnaires, les variétés vont et viennent aussi par vagues.

Le CRTC a d'ailleurs corrigé en partie cette situation en créant son système d'émissions prioritaires.

Téléfilm pourrait jouer un rôle quasi semblable, quoique différent, par rapport aux dramatiques en favorisant la comédie lorsque notre télévision devient trop sombre ou des drames lorsqu'elle devient trop légère. On serait même prêt à accepter que Téléfilm favorise momentanément des projets de dramatiques mettant en vedette de nouveaux visages et utilisant de nouveaux réalisateurs afin d'aider au renouvellement des dramatiques.

Ce rôle régulateur n'est pas facile à jouer, toutefois. Il implique une grande compétence de la part du personnel, une appréciation vigilante de la programmation et une observation précise des tendances et orientations.

Ce souhait que Téléfilm joue un rôle correcteur n'est pas venu uniquement des producteurs, mais il a été mentionné spontanément par au moins deux représentants de diffuseurs.

Cela me semble dénoter une confiance assez remarquable dans Téléfilm et être une admission tacite qu'il faudra toujours que l'aide automatique soit pondérée de quelque manière par l'aide sélective.

- **Deux tendances se dégagent quant à Téléfilm: qu'elle sorte du champ de la télévision et que l'argent que Téléfilm y consacre soit versé au FCT ou que la moitié de cette somme soit versée au FCT pour que Téléfilm continue son aide sélective, mais selon des critères plus pointus.**

- **Le milieu pourrait très bien s'accommoder du statu quo quant à Téléfilm.**

- **On serait prêt à accepter que Téléfilm joue un certain rôle correcteur en ce qui concerne les dramatiques.**

VII. La coproduction

On m'a demandé d'examiner particulièrement la question de la coproduction des émissions dramatiques, notamment parce qu'un pourcentage restreint de nos émissions dramatiques de langue française se font sur le mode de la coproduction.

Il y a plusieurs causes pour expliquer ce phénomène.

Je fais ci-après la nomenclature de ces causes et j'y reviens plus longuement par la suite:

- Le double tournage (double shooting)

Même s'il ne s'agit pas à proprement parler de coproduction, j'aimerais terminer ce chapitre en disant quelques mots du double tournage qu'on semble vouloir favoriser, en particulier entre des diffuseurs de langue française et des diffuseurs de langue anglaise, mais surtout du côté de SRC/CBC.

L'économie

Je vous surprendrai peut-être en écrivant que l'un des effets pervers de l'aide à la production, quelle que soit sa forme, a été de freiner les coproductions de langue française et pratiquement d'y mettre un terme, même si les chiffres « d'évolution des coproductions internationales » disponibles à la SODEC semblent démontrer le contraire.

Dans les années soixante, j'ai participé moi-même par le biais de sociétés dans lesquelles j'étais partenaire - Les Films Claude Fournier, Onyx Films, SMA Inc. - à bon nombre de coproductions avec la France: « Valérie et l'aventure », « Jo Gaillard », « La feuille d'érable », etc. Sans coproduction, ces séries, en particulier « La feuille d'érable », coproduction majoritaire canadienne-française, n'auraient pas été possibles. Elles n'auraient pas eu lieu parce que ni d'un côté ni de l'autre de l'Atlantique, on aurait eu le moyen de les produire. À l'époque, seules les licences des diffuseurs nous permettaient de produire puisqu'il n'y avait aucune aide gouvernementale disponible.

À la fin des années 80, j'ai participé comme auteur à une série dramatique de 26 heures - L'or et le papier -, coproduite avec la France, encore là sans aide gouvermentale, mais uniquement avec les licences de la SRC et de France 3.

Je cite celles-là, mais je pourrais en mentionner d'autres, produites notamment par les frères Denis et Claude Héroux.

Depuis que Téléfilm Canada s'implique en télévision, depuis que le FCT existe et depuis l'instauration des crédits d'impôt, il est possible de financer entièrement des séries coûteuses, beaucoup plus coûteuses que ne le furent les

séries que je mentionne plus avant.

Pourquoi s'engagerait-on dans le « montage » de coproductions, alors qu'on n'a pas besoin économiquement de le faire? Pourquoi s'embarrasser de pourparlers difficiles, des inévitables contraintes qu'entraîne la coproduction, pourquoi devoir négocier avec d'autres, se plier à des exigences étrangères lorsqu'on n'a pas besoin de le faire? La coproduction, nos diffuseurs francophones n'en ont rien à cirer! Et ils l'admettent bien volontiers.

Une fois les motifs économiques éliminés, quels sont les autres motifs de monter des coproductions?

- l'aspect pratique lorsque une histoire appelle naturellement du tournage dans un autre pays. Dans ce cas, il peut même être économique de recourir à la coproduction.

- l'aspect politique dans son sens large. C'est ainsi que la SRC, membre de la Communauté des télévisions francophones, a parfois « forcé » ses partenaires étrangers à participer à des coproductions!

La France

C'est une évidence que la France devrait constituer le partenaire le plus naturel pour nos émissions dramatiques. Malheureusement, tel n'est pas le cas et je ne vois pas le jour où ça pourrait le devenir.

Il y a des raisons à cela.

La première de toutes, c'est que la France a emprunté pour sa programmation dramatique une route bien différente de la nôtre. Plus de 50 p.c. de sa programmation dramatique est constituée de téléfilms, alors que nos télévisions n'en programment aucun. D'un seul coup, voici la moitié du marché de fiction qui se referme.

Un maigre effort a été tenté il y a une dizaine d'années. Certains téléfilms ont été faits en coproduction de la manière suivante: un film presque entièrement canadien - parfois une vedette française - et un autre presque entièrement français - parfois une vedette québécoise - et on fait un échange. L'aventure n'a pas eu de suite, nos diffuseurs ne souhaitant pas programmer de téléfilms.

Pourquoi? Ils sont coûteux - même ceux qui furent produits selon le principe que je viens d'expliquer avaient un budget dépassant à peine le million de dollars - et très coûteux à promouvoir. C'est plus économique de faire la promotion d'une série ou d'une minisérie qui couvrent plusieurs heures de programmation que de faire la promotion d'un téléfilm qui n'occupera pas deux heures d'antenne.

La France produit des séries, nous en produisons aussi. Dans ce cas, les obstacles à la coproduction sont d'un ordre et nous en mentionnons quelques-

uns dans ce chapitre.

Aussi étonnant que ça puisse paraître, quelques raisons carrément culturelles font obstacle à la coproduction entre la France et le Canada. Nous sommes séparés par une langue commune! Mais au-delà de cette phrase qui peut avoir l'air d'une facétie, nos cultures sont différentes. Nos auteurs ne racontent pas les histoires de la même façon. Nos réalisateurs ne rythment pas leurs émissions de la même manière. Il y a beaucoup plus de différence entre nos dramatiques et celles de France qu'il y en a entre nos dramatiques et celles qu'on produit aux États-Unis.

Personnellement, j'ai travaillé comme auteur en France, au Québec, au Canada anglais et aux États-Unis. À Toronto et à New-York, je n'étais sur le plan professionnel nullement dépaysé, ce qui n'était pas du tout le cas en France. Ces différences se sont d'ailleurs accentuées avec le temps. Au début des années soixante, auteurs québécois et auteurs français « racontaient » de façon assez identique, mais nous avons évolué rapidement vers une manière beaucoup plus américaine, ce qui n'a pas été le cas des auteurs français. Ils sont restés français, nous nous sommes américanisés!

Ce ne sont pas là de vaines considérations professionnelles. Dans le cadre d'une coproduction, ces différences prennent des proportions considérables et créent des heurts difficiles à surmonter.

Comme si cela n'était pas suffisant, les télédiffuseurs français sont totalement allergiques à l'accent québécois, une allergie que partagent totalement nos télédiffuseurs québécois par rapport à l'accent français. Comme les règles de l'Union des Artistes défendent de doubler quelqu'un dans sa propre langue, on peut toujours - et cela s'est produit souvent - demander à nos comédiens de prendre pour la version française un accent « mid-Atlantic », mais ce doublage représente un coût additionnel qui n'est pas anodin. Quant à la plupart des acteurs français, ils sont trop connus ici (en grande partie à cause du cinéma) qu'on ferait s'étouffer de rire nos téléspectateurs si on les faisait doubler par des acteurs québécois ou si on leur demandait de prendre un accent d'ici.

La question de change

La question de change a une importance non négligeable sur la coproduction. Par essence, toute coproduction est longue à monter et il arrive souvent qu'une variation très importante du change survienne entre le moment où les accords sont signés et celui où la production est engagée. À titre d'exemple, on m'a signalé une production franco-canadienne pour laquelle les différents contrats ont été signés il y a presque deux ans, alors que l'euro et le dollar canadien étaient presque au pair, et qui doit commencer dans les mois qui viennent, l'euro valant maintenant plus que le dollar américain face au dollar canadien. Il est possible qu'après avoir surmonté tous les obstacles qu'on rencontre sur la route de la coproduction, les producteurs en question ajournent celle-là sine die. À moins que le télédiffuseur consente une licence hors norme ou que les producteurs se résignent à une perte substantielle inévitable.

J'aimerais souligner ici que les tableaux statistiques concernant la coproduction établis à partir des données tirées de la certification des productions bénéficiant du programme de crédit d'impôt peuvent être trompeurs. Ces tableaux indiquent en effet une augmentation constante de tous les types de coproductions (avec l'étranger et avec le Canada anglais), qu'il s'agisse de coproductions en langue originale française ou en langue originale anglaise ou autres. En 11 ans, par exemple, de 1990 à 2000, 405 productions de télévision (anglophones comme francophones) ont été faites en coproduction pour une moyenne de 37 productions par année. La participation canadienne moyenne s'est établie à environ la moitié pour une participation financière totale de 2,145 milliards, soit 195 millions $ de moyenne annuelle. Les chiffres provisoires qu'on m'a fournis pour l'année 2002 maintiennent cette tendance graduelle à la hausse.

Ce qu'il faut savoir, toutefois, c'est que la production d'émissions pour enfants, notamment des émissions d'animation, et celle de documentaires prennent la part du lion dans ces tableaux statistiques de coproduction. Les dramatiques de télévision pour adultes n'y comptent que pour une petite part, part encore plus minime si on s'en tient aux dramatiques francophones.

Il ne faut pas non plus se laisser leurrer par le nombre d'accords de coproduction. À l'heure actuelle, les producteurs canadiens peuvent tabler sur plus de 50 accords de coproduction, mais un bon nombre furent signés pour accommoder une ou deux productions et d'autres le furent uniquement pour des fins politiques. Le nombre d'accords signés n'est donc pas en soi le gage d'un marché de coproduction qui grossirait de manière exponentielle.

Les différences de culture ou de moyens de production

En coproduction, il y a un phénomène bien connu: le partenaire le plus riche entraîne toujours l'autre. En d'autres termes, quand un producteur québécois coproduit avec la France, par exemple, la production coûtera automatiquement plus cher, même si on fait abstraction des coûts inhérents à la coproduction: voyages, frais de séjour, frais juridiques, etc. Selon des statistiques établies par la SODEC, par exemple, le coût moyen d'une émission d'une heure (quelle qu'en soit le genre) qui n'est pas coproduite était de 124 053 $ durant la période de 1998 à 2000, coût qui se chiffrait à 494 662 $ pour une émission coproduite.

À toutes fins utiles, quel que soit le pays où le producteur québécois regarde, il y a toutes les chances du monde qu'il s'agisse d'un pays où les coûts de production sont substantiellement plus élevés que chez lui.

Cette situation ne devrait pas exister pour la coproduction intracanadienne et, pourtant, elle existe! Il n'y a aucune économie, bien au contraire, pour un producteur québécois de coproduire avec un producteur de langue anglaise de l'Ontario ou de la Colombie-Britannique.

Selon la SODEC, durant la période de 1998 à 2000, le coût moyen d'une émission dramatique de langue française d'une durée d'une heure était de 258 722 $, alors qu'il était de 1 281 269 $ pour une émission du même genre et de même durée de langue anglaise. C'est un écart d'autant plus frappant qu'il s'agit le plus souvent de productions qui se font à moins de 600 km de distance l'une de l'autre! L'écart devient encore plus hallucinant quand on pense qu'en général, les cachets des acteurs de langue anglaise sont moindres que ceux de langue française, puisqu'il n'y a pas à proprement parler de star système au Canada anglais.

Cherchez l'erreur, pourrait-on dire avec humour!

C'est encore plus ironique quand on pense que l'émission de langue française ira chercher cinq fois plus de spectateurs que l'émission de langue anglaise. Heureusement pour le Canada anglais, comme me disaient certaines des personnes interrogées, que l'aide gouvernementale à la production n'est pas accordée en fonction des auditoires, mais selon le ratio de la population francophone!

L'écart de coût entre la production des dramatiques de langue française et celle de langue anglaise est si considérable qu'il vaudrait la peine de créer un « task force » de quelques personnes compétentes pour se pencher spécifiquement sur cette question. De quoi l'écart est-il constitué? Comment peut-il être ramené à de plus justes proportions? Et qui peut dire que des dramatiques de langue anglaise coûtant, disons deux fois moins cher, rejoindraient moins de téléspectateurs qu'aujourd'hui, etc.?

Il y a déjà plus de dix ans que j'ai travaillé comme auteur à Toronto. À l'époque, et il n'y a guère raison de croire que les choses aient changé, ce ne sont les cachets (acteurs et auteurs) qui constituaient l'écart dont je viens de parler, mais plutôt des postes budgétaires comme le développement, le casting, la durée des tournages, les frais juridiques, la prédominance de la forme sur le récit, etc.

Pendant que nos producteurs francophones créaient une culture de production qui leur est propre, du côté des producteurs anglophones on en créait une calquée sur celle des Américains et plutôt celle de Hollywood que celle de la côte est, en général moins coûteuse.

Bureaucratie et dates butoirs

Je n'épiloguerai pas longtemps là-dessus. Je voudrais simplement souligner que la paperasserie considérable que réclament toutes les instances d'aide et les dates butoirs qu'elles imposent constituent des obstacles non négligeables à la coproduction, particulièrement lorsqu'elle s'exerce avec un pays qui privilégie des formes d'aide plus automatiques.

Les producteurs qui ont fait de la coproduction sont unanimes à déplorer la complexité bureaucratique du service de la coproduction. On me dit que sa

bureaucratie est plus tâtillonne que celle de plusieurs autres pays, que ses règles ne s'harmonisent pas toujours avec celles des autres pays et même avec celles de nos propres instances d'aide et que tout cela constitue des obstacles aussi nombreux que décourageants. Le bouquet, me dit-on, c'est quand on y ajoute les règles changeantes de contenu canadien...

Le double tournage

Dans un pays où il y a deux langues officielles, le double tournage pourrait sembler tout à fait naturel, puisqu'il permettrait à une même production de rejoindre deux publics, chacun dans sa langue, avec une version originale.

Ce double tournage, même s'il n'est pas fait en coproduction intracanadienne, coûtera néanmoins beaucoup plus cher au Canada anglais qu'au Québec en raison de la culture de production dont j'ai parlé plus avant. Dans les mois qui viennent, deux projets de double tournage doivent être réalisés à Montréal selon la culture de production québécoise. Les producteurs concernés - et je suis de leur avis - pensent qu'ils réaliseront de bonnes économies compte tenu du fait qu'ils seront en possession de deux versions originales.

Est-ce à dire qu'il pourrait y avoir un net avantage comparé à produire des émissions dramatiques au Québec en double tournage, à la condition qu'il ne s'agisse pas d'une coproduction intracanadienne? C'est possible! Voilà un aspect que pourrait étudier le task force dont j'ai parlé plus avant.

L'actuelle direction de la CBC/SRC semble vouloir favoriser les doubles tournages. Périodiquement, la direction de la CBC/SRC a voulu que ses deux réseaux unissent leurs efforts pour la production d'émissions dramatiques. Ce qui a semblé naturel au début de la télévision (« La famille Plouffe » diffusée en anglais et en français dans des versions jouées par les mêmes acteurs) est vite devenu « anormal ».

Quelques séries produites par la CBC ont été présentées par la suite en version doublée au réseau français. Parce que les auditoires francophones sont habitués au doublage, elles n'ont pas fait si mal, compte tenu que la SRC n'a jamais, dans ces cas, péché par excès de promotion. Quant aux auditoires de la CBC, ils ont toujours réservé un accueil mitigé aux dramatiques francophones doublées. Cela n'a pas à voir avec leur qualité, mais avec le fait qu'elles étaient présentées en version doublée, ce qui est loin d'être habituel pour un auditoire anglophone.

C'est un secret de polichinelle que les relations entre les deux réseaux n'ont jamais été au mieux dès qu'on quittait le siège social d'Ottawa. À Toronto comme à Montréal, quel que soit le type d'émission, on a toujours été convaincu de détenir la vérité et on a toujours snobbé le succès de l'autre. C'est assez significatif, par exemple, que la CBC n'ait pas jugé bon d'acquérir les droits de la comédie « Un gars, une fille », pourtant un succès dans une dizaine de pays du monde!

C'est d'autant plus étonnant que le concept n'appelle ni doublage, ni double tournage, puisqu'il est entièrement adapté et produit de nouveau tout comme s'il s'agissait d'une émission originale.

Si j'excepte les deux premières années de la télévision, jamais jusqu'à maintenant le Canada n'a récolté les fruits que pourraient lui procurer ses deux cultures et ses deux langues officielles. La frontière a toujours été étanche entre la télévision francophone et la télévision anglophone. « Last Chapter-Le dernier chapitre » constitue une espèce d'exception. Il y en aura sans doute d'autres, mais quand existera-t-il un effort concerté pour qu'on profite de la situation exceptionnelle que crée l'existence de deux télévisions, l'une anglophone, l'autre francophone, ayant l'une et l'autre points forts et faiblesses, mais pas les mêmes!

Il y a des avenues à explorer de ce côté! Une autre belle tâche pour le task force!

- **Les diverses formes d'aide ont anéanti presque toutes les raisons économiques de coproduire, que ce soit avec la France ou avec le Canada anglais.**

- **Notre partenaire le plus naturel - la France - ne produit pas le même genre d'émissions dramatiques.**

- **La manière de « raconter » de nos auteurs est nettement nord-américaine et très différente de celle des auteurs français d'outremer.**

- **La télévision française n'a pas habitué son public à l'accent de nos acteurs et nos diffuseurs prétendent que nos auditoires ont du mal à supporter l'accent français au petit écran.**

- **Le taux de change est un élément important de la coproduction et la situation défavorable de notre dollar par rapport à l'euro a de lourdes conséquences.**

- **La grande différence entre la « culture » de production francophone et la « culture » de production anglo-canadienne défavorise la coproduction intracanadienne.**

- **La bureaucratie de notre service de la coproduction, la divergence de ses règles avec les règles étrangères et même celles de nos propres programmes d'aide, les dates butoirs de nos programmes d'aide sont autant d'obstacles à la coproduction.**

- **L'écart des coûts entre des productions similaires de langue française et de langue anglaise faites au Canada est tel qu'un comité compétent devrait être constitué pour étudier la question en profondeur.**

- **La frontière ayant toujours été étanche entre la télévision francophone et la télévision anglophone, on n'a jamais récolté les fruits que devraient normalement produire nos deux cultures et nos deux langues officielles.**

VIII. Les ventes à l'étranger

Malgré de louables efforts - mais toujours sporadiques - nos dramatiques francophones n'ont jamais beaucoup compté dans les chiffres des exportations canadiennes, même ceux qui concernent uniquement les exportations de « produits » culturels.

Une compagnie, DDI (Distraction Format) s'est spécialisée dans la vente de concepts et de textes dramatiques. Elle a eu un succès relatif jusqu'à maintenant et il n'a pas été possible d'obtenir de chiffres précis quant à ses ventes à l'étranger et quant aux revenus qu'elles ont rapportés aux ayant droit.

Un succès remarquable, toutefois, c'est la vente du concept et des textes de « Un gars, une fille » à une dizaine de pays étrangers. Encore là, il est à peu près impossible de savoir combien ces ventes ont rapporté, mais elles ne sont sûrement pas négligeables.

Divers programmes existent pour favoriser la vente de nos dramatiques à l'étranger. La SODEC consacre à peu près un 1 million $ par an pour regrouper les producteurs et distributeurs sous la bannière Horizon Québec dans les divers festivals et marchés et pour favoriser le rayonnement «culturel» à des événements internationaux. Téléfilm a son propre fonds de marketing.

Toutes ces initiatives sont louables, mais producteurs et distributeurs se demandent si on ne devrait pas y ajouter une forme de « crédits d'impôt » ou d'aide similaire selon le temps d'antenne occupé par des dramatiques canadiennes sur les écrans étrangers. Cette forme d'aide constituerait un « incentive » important pour les producteurs et distributeurs qui consacrent temps et argent à développer des marchés étrangers.

- **Il existe divers programmes d'aide pour favoriser le rayonnement de nos émissions, mais il y aurait lieu, croit-on, de mettre sur pied un programme reconnaissant les succès réels obtenus à l'étranger calculés selon le temps d'antenne occupé par des productions canadiennes.**

IX. Les perspectives d'avenir

Qu'il s'agisse de télévision ou d'autre chose, il n'est jamais facile de parler d'avenir. Plutôt que d'y aller de prédictions qui risqueraient fort de ne pas se matérialiser, je vous présente plutôt une série de réflexions sur la situation actuelle de la télévision de langue française pour peu qu'elle ait des répercussions sur les dramatiques. Ces réflexions entr'ouvrent déjà une porte sur l'avenir. À ces réflexions, j'ajoute les inquiétudes qui ont cours et qui donnent un bon aperçu des appréhensions qu'on entretient vis-à-vis l'avenir.

La diminution d'écoute constante de la SRC est la première source d'inquiétude. Sous-jacent depuis trois ou quatre ans, le malaise a pris le premier plan, au début de l'année, lorsque les sondages BBM d'automne dans la grande région de Montréal ont placé la SRC à moins de 2 p.c. devant TQS. Tout l'automne, d'ailleurs, l'audimètre Nielsen avait placé TQS en avance sur la SRC.

Dans le palmarès des 10 émissions les plus regardées, palmarès constitué de six dramatiques et de quatre variétés, on ne retrouve aucune émission étrangère - ce qui est habituel - mais seulement deux émissions de la SRC, « Un gars, une fille » et « La fureur », deux émissions établies depuis quelques années et qui quittent l'affiche cette saison.

À priori, ce sondage d'automne aurait dû être une bonne nouvelle pour TVA qui, a 33,8 p.c. de part de marché, double facilement celle de la SRC. Mais à TVA aussi bien qu'ailleurs, ce sondage tracasse.

Personne ne conteste que la SRC a joué un rôle de leader. Un rôle essentiel. Elle a créé des barèmes de qualité qui ont poussé la télévision privée à augmenter constamment les siens. Depuis la présence de plus en plus significative de l'aide gouvernementale (FCT, crédits d'impôt, Téléfilm, etc.) TVA, comme on l'a lu plus haut, a réussi à déloger la SRC de tous ses châteaux forts.

Cette situation laisse voir clairement ce que j'appelle la schizophrénie de la SRC, qui doit garder l'équilibre entre son caractère d'institution publique dont le mandat exige qu'elle informe, qu'elle défende culture, patrimoine et cohésion canadienne, et sa nature d'entreprise commerciale dépendant des cotes d'écoute pour une partie de sa survie.

Pendant que la SRC nivelait ses valeurs en quête d'une cote d'écoute en perdition, TVA alignait les siennes sur celles de la SRC. Dans cette course étrange, qui aurait pu, au mieux, se terminer par un nez à nez, la SRC sort finalement grande perdante.

TVA fait partie d'un grand groupe (Quebecor) dont les besoins financiers actuels sont énormes. TQS lutte pour se maintenir au-dessus du seuil de rentabilité, rembourser son déficit accumulé et se bâtir un coussin. En d'autres termes, les

deux concurrents de la SRC ont un pressant besoin de profits. Si, comme c'est prévisible, la SRC passe définitivement au troisième rang des chaînes généralistes francophones, quelle motivation auront les chaînes privées pour investir de plus en plus en programmation, surtout en programmation d'émissions coûteuses comme les dramatiques?

De toute évidence - les cotes d'écoute sont là pour le démontrer -, la télévision privée a mieux réussi que la SRC à « rentabiliser » l'aide gouvernementale.

Si l'aide doit continuer, est-ce qu'on ne sera pas tenté, un jour, de mettre la SRC sur le même pied que les télévisions privées pour toute sa programmation de divertissement (fiction, variété, talk shows, etc.) en lui conservant son statut de télévision publique subventionnée uniquement pour l'autre partie de son mandat? N'est-ce pas sans trop le savoir ou sans trop le réaliser, la route qu'on a prise en laissant accéder les télévisions à toutes les formes d'aide, sauf la subvention statutaire?

Comme on retourne rarement aux situations antérieures, je doute fort que cesse l'aide gouvernementale aux télévisions privées accordée par le biais des producteurs indépendants (une partie de cette aide a d'ailleurs été rendue possible par la diminution des crédits à la CBC/SRC).

Dans les circonstances, d'ici à quelques années sinon plus tôt, l'hypothèse que je viens de poser sur la « rentabilisation » de l'aide gouvernementale fera sûrement l'objet d'un débat de fond. Un débat dont l'issue risque de modifier de façon sensible l'environnement futur de la production dramatique.

X. La publicité

C'est le nerf de la guerre.

Les télévisions sont à la recherche de nouvelles rentrées de fonds capables de faire contrepartie aux revenus publicitaires qui n'augmentent pas, mais ont plutôt tendance à diminuer. Parce qu'elles jouissent d'un auditoire plus ciblé, les chaînes spécialisées grignotent petit à petit l'assiette publicitaire. Des annonceurs aussi importants que Culinar ou Danone y consacrent maintenant une partie de leur budget.

Comme les dramatiques restent la locomotive de la programmation des chaînes généralistes, c'est par leur biais qu'elles tentent surtout d'augmenter leurs revenus et de diminuer ainsi le coût des licences qu'elles accordent. Placement de produits, produits dérivés, habillage des titres, multiplication des logos à l'écran, concours, il semble bien qu'on ait atteint la limite en ce domaine, à tout le moins la limite de tolérance du téléspectateur. Le problème n'en reste pas moins entier: les dramatiques sont de plus en plus coûteuses et si on veut maintenir leur niveau de qualité, il faut trouver d'autres sources de revenus.

Un diffuseur comme TVA n'acceptera jamais que le coût de sa licence excède l'estimé de ses revenus potentiels. La recherche de nouveaux moyens de revenus est donc déjà une préoccupation majeure. Elle ne fera que s'accentuer. Encore davantage si la « dérive » des jeunes vers les chaînes spécialisées (28,5 p.c. de leur écoute) continue de s'affirmer.

XI. La dépersonnalisation de nos dramatiques

Jusqu'au milieu des années 1980, les dramatiques de langue française étaient hautement personnalisées. Il en était ainsi depuis le début de la télévision. On pouvait sans regarder les génériques, retrouver le style de Roger Lemelin, de Marcel Gamache, de Réginald Boisvert, de Pierre Gauvreau, Gilles Richer ou Claude-Henri Grignon pour ne nommer que ceux-là.

Est-ce un effet pervers de l'aide gouvernementale, qui a commencé précisément au milieu des années 1980? Est-ce la brisure graduelle du lien direct qui existait entre le diffuseur et l'auteur ou l'idéateur? Est-ce l'insuffisance des responsables des dramatiques chez les diffuseurs? Est-ce la frilosité des diffuseurs et des producteurs qui les amène à imiter le succès des autres ou à produire des suites (« sequels ») plutôt que d'aborder des sujets neufs? Est-ce l'ensemble de ces causes? Il n'en reste pas moins que cette forte personnalisation de nos dramatiques a presque disparu. Un producteur m'a même dit qu'il avait maintenant l'impression « de faire de la peinture par numéros »!

L'aide gouvernementale a nettement haussé la qualité générale des séries, mais n'est-ce pas davantage du côté des « valeurs à l'écran » que du côté des histoires qu'on raconte?

C'est d'abord par une bonne histoire qu'on retient le public, mais en permettant de nombreuses scènes extérieures, des décors « naturels », plus de personnages et de costumes, des effets visuels et sonores, l'aide gouvernementale a augmenté les attentes des spectateurs, sans parler de l'inflation qu'elle a causée auprès des interprètes et artisans. Je ne crois pas qu'on puisse revenir en arrière, mais il faudra se résigner à augmenter l'aide ou à produire moins de dramatiques avec les conséquences qu'on imagine sur la fidélisation de l'auditoire. On n'est pas loin du jour où les dramatiques de télévision connaîtront le sort des longs métrages: elles seront toutes coûteuses, mais, de temps à autre, une série à tout petit budget deviendra un « block buster », comme il arrive que le deviennent des longs métrages tournés avec des bouts de chandelle.

La nature même de nos dramatiques a beaucoup changé. Depuis le début de la télévision, elles étaient plutôt du genre « familial ». Elles faisaient même de la famille leur cadre dramatique de prédilection. Dans la forme et le fond, elles répondaient au besoin du public et favorisaient son identification en montrant des points de repère qu'il pouvait reconnaître. Sans vouloir généraliser, on peut affirmer ce que ce n'est plus tout à fait le cas.

Selon une étude du Centre d'études sur les médias de l'Université Laval, à Québec, entre 1993 et 2001, le nombre d'actes physiques violents dans nos dramatiques est passé de 772 à 3 689, soit une moyenne de 40 actes violents à l'heure. Les actes de violence psychologiques sont partis du même point et ont

suivi la même courbe. Ces chiffres sont d'autant plus troublants que la majorité des actes violents ont été diffusés avant 21 h. La recherche de la cote d'écoute n'est évidemment pas étrangère à cet état de chose. Si nos dramatiques restent moins violentes que les dramatiques américaines, elles le sont beaucoup plus que les dramatiques anglophones. Ces statistiques ne surprendront sûrement pas les fidèles spectateurs de séries comme « Le dernier chapitre », « Fortier » ou « Omerta »...

Depuis une quinzaine d'années, nos dramatiques n'ont pas hésité à repousser toutes les limites, à désacraliser les institutions et les valeurs consensuelles. La banalisation qu'on y a faite de l'usage de la drogue, par exemple, a réussi à éliminer toute réprobation sociale quant à l'usage de la cocaïne, de l'extasy ou autre stupéfiant du genre. De leur côté, les « reality shows » ont bousculé secrets et intimité et exacerbé la tendance contemporaine à livrer sans pudeur sa plus stricte intimité.

Pendant ce temps, les dramatiques n'ont guère cherché à refléter le nouveau visage du pays. Quelle que soit la raison (manque de comédiens et de créateurs d'origine étrangère, frilosité des diffuseurs, crainte de la réaction des auditoires, etc.), elles n'ont pas encore réussi à intégrer nos nouvelles réalités démographiques.

Les anglophones n'ont pas mieux réussi. Comme me confiait un producteur anglophone: « The networks want drama to be white! » Pourtant, le nombre de spectateurs d'origine étrangère ne cesse d'augmenter et s'ils ne réussissent pas à s'identifier aux histoires qu'on leur raconte au petit écran, ils le délaisseront tout simplement. Les dramatiques coûtent trop cher pour qu'on puisse se permettre d'ignorer ce bassin croissant de spectateurs. Refléter le nouveau visage du Québec et du Canada constitue l'un des défis des dramatiques de demain.

XII. La « Reality TV »

Malgré les apparences, le genre n'est pas nouveau. « Candid Camera », devenu en français « Les insolences d'une caméra », puis « Surprise sur prise », un succès que le producteur québécois Marcel Béliveau a exporté dans plusieurs pays du monde, dont la France, étaient de la télévision réalité, comme « Drôles de vidéos » et autres émissions assises sur la même prémisse: surprendre des gens à leur insu.

La télé-réalité emprunte historiquement au genre documentaire. « An American Family » a été diffusée par PBS en 1973 et, il y a deux ans, Télé-Québec a repris sensiblement la même formule avec une famille québécoise. En 1992, MTV a lancé « The Real World », puis en 1997, le chanteur Bob Geldof a proposé « Expedition Robinson » à la télévision suédoise.

On venait de déconnecter la télé-réalité de la vraie vie en la scénarisant! La télé-réalité n'a donc plus grand'chose à voir avec la réalité. En 1999, la télé-réalité est devenue interactive avec « Big Brother », une idée lancée aux Pays-Bas sur la chaîne Veronica par John de Mol, qui a donné son nom à la société Endemol.

Les produits dérivés liés à la télé-réalité sont une véritable industrie en soi: disques, vidéos, jeux de société, magazines, appels téléphoniques, vêtements, accessoires, bijoux, etc. Jusqu'à maintenant, on a mis au point une centaine de produits dérivés qui sont une manne miraculeuse pour les chaînes de télévision. À titre d'exemple, seulement les appels téléphoniques pour « Loft Story I », en France, ont rapporté 15 millions $. En France encore, « Star Academy » a connu un succès boeuf et Jenifer Bartoli, qui en est sortie gagnante en 2001, a vendu 600 000 albums! À titre de comparaison, ce sont les ventes françaises du dernier album de Céline Dion!

« MixMania » présentée l'automne dernier par VRAK-TV, et « Star Académie », actuellement à l'affiche de TVA, sont des rejetons directs de cette nouvelle forme de télé-réalité et ils remportent, toutes proportions gardées, les mêmes succès.

J'ai retrouvé au Québec face à la télé-réalité la même réaction que j'avais connue en France il y a deux ans: personne n'en disait du bien, mais tout le monde la regardait!

La télé-réalité constitue-t-elle une menace pour les dramatiques? Risque-t-elle de les déloger comme locomotive de la programmation?

La télé-réalité a ramené à la télévision nombre de personnes qui l'avaient négligée et si ce n'était que pour cette raison, il faudrait s'en féliciter. La télé-réalité « brasse la cage », comme on dit familièrement, et c'est très bien ainsi, car après toutes ces années, notre télévision, comme celle de tous les pays d'Occident, a un grand besoin de renouveau.

La télé-réalité pourrait bien contribuer à transformer les dramatiques de demain en secouant diffuseurs, producteurs et auteurs et en les obligeant à découvrir de nouvelles façons de raconter des histoires et de les présenter. Je n'ai donc aucun doute, pour peu qu'on soit inventif et qu'on balise bien leur avenir, que les dramatiques resteront le fer de lance de notre télévision et probablement de toutes les télévisions généralistes du monde.

- **La diminution constante de la cote d'écoute de la SRC est une source d'inquiétude grandissante et pourrait compromettre l'avenir des dramatiques de qualité.**

- **Le fait que la télévision privée ait mieux réussi que la SRC à « rentabiliser » l'aide gouvernementale pourrait contribuer à remettre en question une partie du mandat de notre télévision publique.**

- **Les chaînes généralistes ne peuvent guère espérer augmenter leur part de revenus publicitaires et elles devront trouver d'autres sources de revenus pour diffuser des émissions aussi coûteuses que les dramatiques.**

- **L'aide gouvernementale semble avoir eu pour effet de dépersonnaliser graduellement nos dramatiques.**

- **Nos dramatiques ont repoussé toutes les limites et sont même devenues très violentes, mais elles n'ont pas encore réussi à intégrer les nouvelles réalités démographiques du Québec.**

- **Même si le phénomène n'est pas nouveau, la télé-réalité a pris, ces dernières années, un essor considérable et est devenue depuis en 2002-2003 une « réalité » fracassante au Québec.**

- **En secouant les puces de nos créateurs, la télé-réalité pourrait contribuer à renouveler le genre dramatique.**

XIII. En guise de conclusion

Je remercie le CRTC, et en particulier son président, ainsi que Téléfilm de m'avoir fait confiance pour cette étude.

J'espère qu'elle sera utile au Conseil, à Téléfilm et à tous les organismes compétents dans les orientations qu'ils prendront pour favoriser la production d'émissions dramatiques, qu'elles soient de langue anglaise ou française.

Respectueusement soumis,

Guy Fournier,
mars 2003